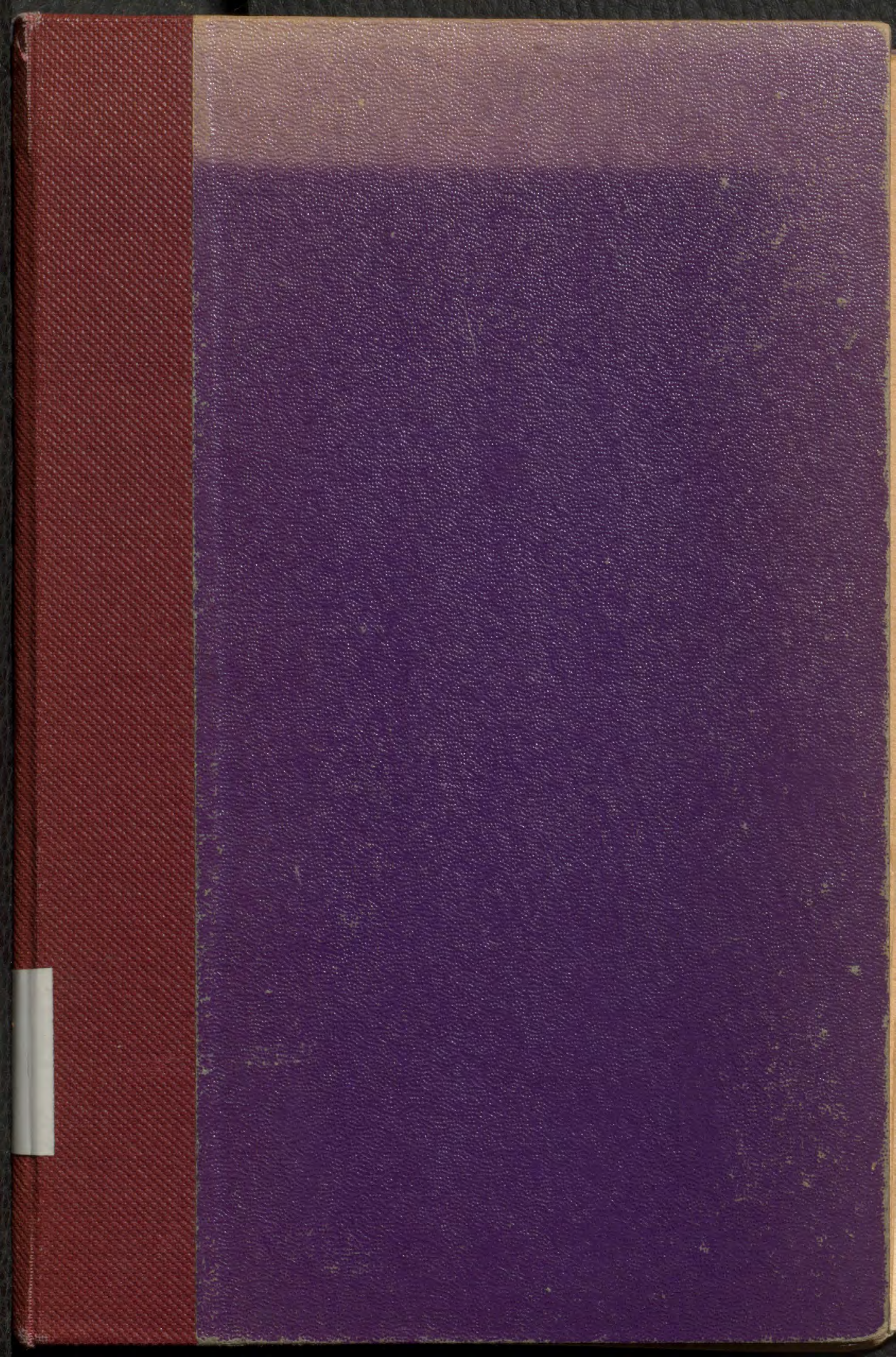
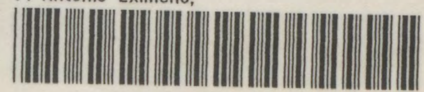
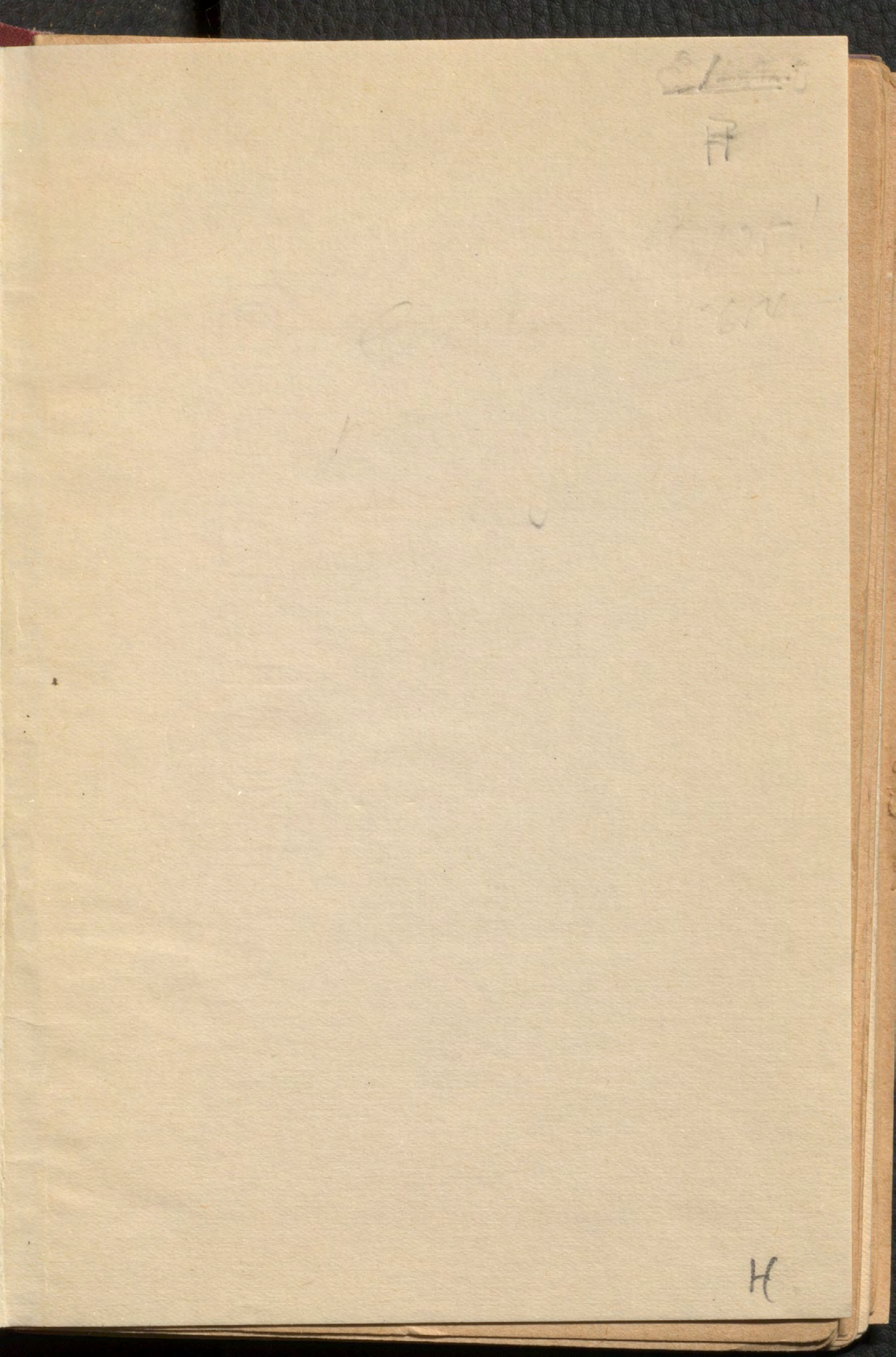










EXIMENO

BIBLIOTECA VILLAR
MÚSICA :: HISTORIA :: CRÍTICA :: ESTÉTICA :: DIDÁCTICA

P. Antonio Eximeno

GLOSARIO

DE LA GRAN REMOCIÓN DE IDEAS
QUE PARA MEJORAMIENTO DE LA TÉCNICA Y ESTÉTICA
DEL ARTE MÚSICO
EJERCIÓ EL INSIGNE JESUITA VALENCIANO

POR

FELIPE PEDRELL

MCMXX
UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA
(ANTES CASA DOTESIO)
EDITORES
Madrid: Carrera San Jerónimo, 34 y Preciados, 5
Bilbao: María Muñoz, 8. Barcelona: Puerta del Angel, 1 y 3
Santander: Wad-Ras, 7. Valencia: Paz, 15
Alicante: Mayor, 37
119

Artes Gráficas.—Espartero, 7, Valencia

EXIMENO

INTRODUCCIÓN

El gran revelador de la personalidad artística de Eximeno fué, en los tiempos modernos, el insigne maestro Barbieri. Menéndez y Pelayo, asesorado musicalmente por Barbieri, registró, como no podía menos, en su *Historia de las Ideas estéticas en España,* la magna obra del revolucionario musical, *gran removedor de ideas,* como le hemos apellidado los que hemos sido aleccionados por sus enseñanzas, dirigidas todas a la libertad artística, que tanto influyeron en su época y debían de haber influído más en la presente. Tengo yo, especialmente, deberes de gratitud y admiración que cumplir rindiéndole homenaje de acatamiento, por haberme inculcado una dirección fecunda y extraordinaria, desde el momento en que me fué dado realizar lo que señala en una de sus obras y condensa la primera *Glosa,* que estampo aquí, de sus ideas:

«Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.»

La segunda *Glosa,* que ejerció no menos influencia en mis estudios, fué, notar que renovó en este siglo la

expresión, esto es, aquel *expresivismo* propio de nuestra escuela musical, que caracterizó la obra genial de nuestros polifonistas; que tuve la ventaja de verla realzada en la publicación de mi *Hispaniæ Schola Musica Sacra,* puesto que contiene las más salientes obras de los Morales, Guerrero, Ginés Pérez, etc., y más tarde todas las del insigne Victoria, las cuales informan sintética e inspiradamente que:

«El Deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin de la música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo;» porque—repito—en el sistema de Eximeno todo se subordina a la *expresión.*

«La Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión.»

«Hoy día no hay género *diatónico,* ni *cromático,* ni *enarmónico,* ni *canto llano,* ni *figurado.*»

«La Música es un lenguaje puro que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla...»

«Las extravagancias pitagóricas son *un perpetuo* testimonio del extravío de la fantasía humana.»

«En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. ¿No es necedad suponer que la Música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la música en ejecución?...»

«Véase cómo la fantasía ha engañado a los filósofos: por cuanto las cuerdas musicales, como cuerpos extensos son capaces de proporción, y la fantasía aplica a los sonidos o a las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo,* que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la extensión de las cuerdas, o que entre el sonido más grave de la música y el más agudo hay una extensión, y a esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen a la extensión real de las cuerdas. Imaginémonos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble de otro.»

«El primer error de Euler en su *Tentamen novæ Theoriæ Musicæ* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas... Los grados de Suavidad son absolutamente imaginarios. El placer de la Música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. Falla la Matemática siempre que se aplica a objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuído hasta ahora a los sonidos la extensión de las cuerdas, y, como supone Euler, extensa y divisible en grados la Suavidad. El tratado de Euler es una pura falacia.»

«Yo no comprendo cómo Rousseau, en su *Diccionario de la Música,* supone que se oculta alguna profundísima verdad en ese laberinto de líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados. Por lo que a mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia.»

«Rameau enseñó el contrapunto por reglas, en su mayor parte falaces como las demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Armonía*, se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto maestro de su arte si no hubiese escrito el *Nuevo sistema de Música Teórica,* y la demostración del principio de la armonía. El hacer la *armonía simultánea* objeto primero de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la Música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos.»

«La Música procede del Instinto lo mismo que el Lenguaje.—La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una expresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la armonía simultánea de tercera y quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento; por eso nos deleita el canto sin la armonía, con tal de que exprese

algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos, que nada exprese o signifique, será una música vana semejante a los delirios de un enfermo.»

«La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo origen... ¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme a estas medidas, los tonos de la voz? ¿O que los tonos del habla se contienen en una forma algebraica, o en las propiedades del círculo?»

«La práctica de la geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la Música depende precisamente del ejercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto. Para componer música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las sensaciones.*»

«Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?»

«El hombre comenzó a cantar como cantan los pájaros, por puro instinto... Si las circunstancias que obligan al hombre a hablar fuesen en todos las mismas, todos hablarían la misma lengua.»[1]

«La prosodia es el verdadero origen de la Música... Así como la Naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado a la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La armonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha armonía es consonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos a la Naturaleza por el arte, su uso no está ceñido a límites tan estrechos que no puede traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio, de reducirse la composición musical a un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto a diversos modos... Las distinciones de géneros *diatónico, cromático y enarmónico,* y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos. *No hay sino un género de Música: determinar un Modo o modular en él,* hágase esto modulando por tonos, por semitonos o por saltos. Todo lo demás es tan

1. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación *directa* del lenguaje; son curiosísimas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas* (las modernas) y *transpositivas* (las antiguas o clásicas), división equivalente en el fondo a la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas*.

quimérico y vacío como las *cualidades ocultas* de los aristotélicos.»

«Jamás he podido formarme una idea clara de ese género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar a los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contrapunto. El canto llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música a tientas, sin diversidad de tiempos ni de notas... Es necesario tener presente, que si con las distinciones de canto llano y figurado, de géneros *diatónico, cromático, enarmónico, mixto* y otros nombres semejantes se intenta hacer distinción de armonías fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la Naturaleza nos inspira, se reduce a cantar en un modo mayor o menor: tanto el mayor como el menor se componen de las tres armonías de Primera, Cuarta y Quinta.»

Como todo se subordina a la expresión en el sistema de Eximeno, para obtenerla todo recurso es bueno y lícito, pues «por nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquier arte».

En la última parte de su libro dedicado al *Origen y Reglas de la Música,* Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música; trozo éste enteramente moderno en su método, en su estilo. Por esto los italianos

le llamaron el *Newton de la Música;* hoy le llamaríamos *Wagner*—añade Menéndez Pelayo, comentando esta cita—; yo me permitiría rectificarla llamando, sencillamente, a Eximeno, revolucionario de la técnica en general, y músico de la única Música verdad, la *Música de sentido común.*

No es posible reducir el arte a un mero capricho: «Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorjeos de los italianos.»

«¿Quién se persuadirá jamás que los griegos no tuvieron un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?... La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común a todos los siglos y a todas las naciones del Universo... «Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre, son comunes a todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz que contienen los primeros rudimentos de la armonía. Las naciones bárbaras no pueden, a causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas, únicamente, para expresar sentimientos groseros de alegría... Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ése casi insensible en el puro canto.»

El contrapunto artificioso, «invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente, y la otra con más lentitud..., es muy

propio para arrebatar la calenturienta fantasía de los godos *(sic)*; así nació la secta de los contrapuntistas, que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes.»

Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en Literatura como en Música... Consideraba las Academias que procuran *fijar* el estado de una lengua viva (esto es, las palabras, la construcción y las frases), «como el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano. El evitar las palabras que usa el pueblo por emplear otras que se hallen en los libros, es, en cualquiera lengua, una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nación más rica de ideas... Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que a los chinos, que han estado estudiando palabras y palabras muchos millares de años sin aprender cosa alguna.»

«El paso que yo pretendo hacer dar a la Música consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero e hizo errar a los demás filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse a cálculo; que la justa entonación o el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar, haciendo, ora un intervalo más fuerte, ora otro de la misma especie más débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados*, de-

ducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica.»

«Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones.» Exceptúa, sin embargo, a Aristóxenes, a quien llama *«mi precursor»*, porque fué el primero en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuídas a las cuerdas musicales.»

Y aquí terminan la Introducción y principales Glosas de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuíta valenciano.

I

LAS OBRAS DE EXIMENO Y LAS DE LOS JESUÍTAS DESTERRADOS A ITALIA

Es la obra de un iniciador artístico que nos proponemos presentar aquí para rendir acatamiento a su extraordinario autor; la obra de un verdadero revolucionario que excita y hace pensar; en él hay que buscar la gloria de la literatura y la estética musical española del siglo XVIII; en él y en los jesuítas españoles desterrados a Italia; en las obras de Eximeno, Arteaga, Requeno; en suma, en el tratado *Del origen y reglas de la Música;* en los *Ensayos sobre el arte armónico;* en las *Revoluciones del teatro musical italiano;* en las *Disertaciones sobre el ritmo,* que son verdaderos monumentos de altísima estética, que pueden honrar a cualquier país y a cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau.

II

LAS TEORÍAS DE EXIMENO

Pero las teorías de Eximeno, de ese gran removedor de ideas (insistimos en la repetición), eran independientes y radicales en Literatura y más todavía en la Música.

Ahí vamos a buscarle, en ese campo de Agramante de la práctica musical, obstruído y rebajado por falsos tratadistas que acaban con la paciencia del gran desfacedor de agravios musicales, y se dedica con fe y bríos inconcebibles a reñir empeñada batalla contra toda clase de errores, puesto que han hecho olvidar los aciertos e independencia de nuestros excelsos tratadistas de Música del siglo XVI, ¡para caer en los rebajamientos horrorosos de los Cerone, los Nassarre y los demás «ciegos de nacimiento y de profesión, ciegos de vista», como los llama nuestro jesuíta!

El campo de la investigación y saber músico estaba bien preparado por las adivinaciones de aquel otro gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos, Ramos de Pareja, y más adelante por los tratadistas de sentido común del siglo XVI, los de los siglos siguientes, a partir de Salinas, Santa María, Soto, Lorente, los Valls, acuciadores de la traílla de polemistas que quieren empañar las adivinaciones estético-musicales del alma ardiente del P. Feijóo; de Rodriguez de Hita, autor de un tratadillo que merecía encuadernarse en chapas de oro; del P. Soler, autor de la *Llave de la Modulación*... Todo estaba preparado para que fructificase el advenimiento del revolucionario por excelencia, que viene

bien pertrechado de aquel *expresivismo* que así hace fecundar las adivinaciones místicas de un Victoria como las de toda música, porque la *expresión* música es el alma del sistema de Eximeno; por eso cuando la encuentra en una obra como el *Stabat Mater,* de Pergolesi, o en el *Veni Sancte Spiritus,* de Jomelli, no se cansa de apellidarles «el Rafael o el Virgilio de la Música».

III

BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA GENERAL DE EXIMENO

Antes de entrar en materia presentemos la bibliografía cronológica general de las obras completas del insigne jesuíta valenciano, haciendo las llamadas convenientes para las absolutamente musicales. Presento esta bibliografía cronológica general siguiendo las indicaciones precisas trazadas por la docta pluma del maestro Barbieri en el admirable *Preliminar* del *Don Lazarillo,* publicado por dicho maestro y dado a luz por la *Sociedad de Bibliófilos Españoles,* en Madrid, MDCCCLXXII.

---

1)[1].—*Mercurio Sacro y Poético.*— Valencia, Dolz, en 4.º

Es una relación del certamen literario público efectuado en el Seminario de Nobles de Valencia, en 1745, dada a la estampa por D. Joaquín Castelví, condiscípulo de nuestro autor, en cuyo certamen figura Eximeno entre los alumnos más aventajados, y como improvisador de ocho composiciones latinas y castellanas, en las cuales manifiéstase la precocidad de su talento, la viveza y alegría de su carácter.

---

2).—*Fiestas seculares.* — Valencia, Viuda de Orga, MDCCLXII, gr. en 4.º

1. Los números de orden acompañados de un asterisco, indican las obras exclusivamente musicales.

Contiene sonetos castellanos alusivos, compuestos por Eximeno, escritos en celebración del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

---

3).—*De sinceritate Sacræ Doctrinæ... Valentiæ edetanorum: Typis Benedicti Monfort, juxta Scholasticorum Nosocomium.* MDCCLVII. (Folleto en 4.° de cuatro hojas de portada y prels., y 16 páginas de texto.)

Es una de las *Oraciones latinas* que pronunció nuestro autor, siendo todavía muy joven, pero ya investido con el título de *Rhetorices Professore.*

---

4).—En este número figura la relación de un certamen escrito por el mismo Eximeno e impresa por Monfort, en 1758. Merced a ella se sabe que compuso la *Tragedia de Amán* y un intermedio chistoso y satírico, rotulado *Apolo medallista,* que representaron sus discípulos de Retórica y Poética. Las obras citadas han quedado manuscritas.

---

5).—*Observatio transitus Veneris per discum solarem facta in Regia specula uno cum Christiano Regner.*—Viena, 1761.

Estaba el autor de catedrático de Matemáticas en el Seminario de Nobles, cuando escribió dichas observa-

ciones sobre el paso de Venus por el disco solar. Llamaron mucho la atención, y los sabios astrónomos alemanes las dieron a luz con otros trabajos análogos, bajo el título expresado.

---

6).—*Sermón que en la fiesta que se celebró en la Iglesia de Santa Catarina, Mártir, de esta ciudad... dijo...* — Valencia. Monfort, 1763, en 4.°

---

7).—*Sermón que en la fiesta que celebró la Esclavitud de Jesús Nazareno, etcétera...*—Valencia, Monfort, 1763, en 4.°

---

8).—*Oración que en la apertura de la Real Academia de Caballeros Cadetes del Cuerpo de Artillería, nuevamente establecida en el Real Alcázar de Segovia, dijo...* — Madrid, por Elíseo Sánchez, 1764, en 4.° mayor.

El Conde de Gazola, encargado de fundar dicha *Real Academia,* propuso al rey Carlos III el nombramiento de Eximeno, aprobado por S. M.

---

9).—En este número debe colocarse un *Tratado de Física,* obra inédita, y tal vez perdida, del P. Eximeno.

---

10)*.—Es éste el prospecto y plan detallado de la obra *Dell' origine,* etcétera, en una hoja en 4.º mayor a dos columnas, sin lugar ni año de impresión.

11)*.—*Dell' origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Opera di..., fra i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all' Augusta Real Principessa María Antonia Valburga di Baviera, Elettrice Vedova di Sassonia fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. In Roma, 1774. Nella Stamperia di Michel Angelo Barbiellini, nel Palazzo Massini. In* cuarto grande, 10 hs. sin foliar de preliminares, 16 págs. de prólogo, 3 hs. de tabla, 466 págs. de texto, 1 de erratas y 23 de láminas.

Concluyó de escribirla el 7 de Octubre de 1772. Aprobada en 1.º de Enero y 15 de Febrero de 1773, fué luego a la imprenta, saliendo un año después, por Febrero o principios de Marzo de 1774.

Antes de entrar en el examen de la obra he de presentar el rotulado de la traducción hecha por D. Francisco Antonio Gutiérrez, de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella muy notables modificaciones, y que por esta razón es preferible al texto primitivo.

11 bis)*.—*Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita*

en italiano por el abate D. Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por don Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de Su Magestad y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1796. Tres tomos en 8.º Bonitas viñetas de cabecera, alusivas a los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide. Las viñetas son reducidas de las que lleva la edición italiana, como el tamaño de la edición española lo exigía.

---

12)*.—*Risposte al giudizio delle* EFFEMERIDI LETTERARIE[1] *di Roma sopra l' opera di D. Antonio Eximeno circa*

1. El rotulado exacto de las *Effemeridi* es el siguiente:

Effemeridi letterarie di Roma per gli anni 1772, 1773, 1774, 1775. In Roma, presso Gregorio Settari e compagni, 4 tomos en 4.º

Los asuntos musicales tratados en los citados volúmenes relativos a nuestro Eximeno son como siguen:

Tomo perteneciente al año 1774:

Pág. 89.—Primera censura de la obra de Eximeno *Dell' origine e delle regole della Musica.*

Pág. 97.—Segunda censura.

Pág. 105.—Tercera censura.

Pág. 113.—Cuarta y última censura de los autores de las *Efemérides,* a las cuales respondió Eximeno con las cuatro famosas réplicas.

Págs. 356 y 360.—Discúrrese sobre el *Saggio di contrappunto* del P. Martini, y tócanse otras cuestiones relacionadas con la Música en la última página citada.

l' origine e le regole della Musica. Un cuaderno de 42 págs. en 4.° mayor, impreso en Roma.

Dichas *risposte,* que son cuatro, en igual número que los artículos publicados contra la obra de Eximeno en las citadas *Effemeridi letterarie* por el director y redactor el abate Pezzuti, auxiliado por el célebre capón de quien se hablará más tarde, están escritas con tanto chiste, tanta ciencia y tan satírica intención, que hicieron callar al envidioso abate y al capón, su ayudante, sin que se atrevieran a publicar otros dos artículos más que tenían preparados.

√ 13)*.—*Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini.*

Tomo perteneciente al año 1775:

Pág. 321.—Interesantísimo artículo sobre *il dubbio,* de Eximeno, *intorno al Saggio di contrappunto,* del P. Martini. El *effemeridista* prodiga grandes elogios a Eximeno.

Pág. 329.—Prosíguese el mismo asunto.

Pág. 337.—Razónase sobre las dos indicadas obras de Eximeno y del P. Martini.

El docto e ilustrado compilador del *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna,* el profesor Gaetano Gaspari, al tratar de la obra indicada de Eximeno, *Risposta al giudizio delle Effemeridi letterarie di Roma,* etc., escribe: «Dichas respuestas son cuatro, contenidas en otros tantos opúsculos impresos en cuarto, sin nombre de impresor, pero publicados en 1774, formando todos juntos 42 páginas. Para todos los detalles de esta diatriba, léase todo lo que sobre ella se escribió en las *Effemeridi letterarie di Roma per l' anno 1774...»,* etc., *ut supra.*

— *In Roma, l' anno del Giubileo* MDCCLXXV (1775), *nella stamperia de Michelangelo Barbiellini.*—En cuarto mayor.

La edición española de esta obra es también del fiel amigo de nuestro jesuíta D. Francisco Antonio Gutiérrez; rotúlase:

13 bis)*.—*Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fray Juan Bautista Martini: traducida del*

Da cuenta, además, del *Carteggio relativo alla discordia passata fra l' Eximeno e il P. Martini e succesiva rappacificazione avvenutane per l' ufficioso interporsi di alcuni amici dell' uno e dell' altro.* (Son cartas en parte autógrafas, y en parte copias auténticas).

El autor del citado Catálogo del *Liceo Musicale* de Bolonia, el profesor Gaspari, añade este comentario a continuación del rotulado del *Carteggio:* «El origen de esta enemistad despréndese de varios escritos del P. Martini: *e fu precisamente* (copio al pie de la letra) *per aver mandato l' Eximeno il manoscrito della sua opera* Dell' origine e delle regole della Musica, *al detto P. Martini, onde colla sua approvazione in fronte si stampasse dappoi, e cosi ne venisse un saldo sostegno alle ardimentose e tutte nuove opinioni che in essa avea spiegate l' Eximeno. Al che politamente rifiutatosi il P. Martini,* ne divampó di sdegno *il focoso spagnuolo, e prese occasione d' impugnare il primo tomo del* Saggio di Contrappunto *del P. Martini tostochè il vide alle stampe, scrivendo contro di esso il* Dubbio.»

¿Hizo y pretendió, realmente, Eximeno, todo lo que adelanta Gaspari?

Los lectores, recordando los lances del singular proceso especificado en el texto, juzgarán si el comentador italiano está o no en lo cierto o en lo justo, y no podrán menos de notar que Gasparini no conoce a fondo los episodios de esta polémica.

italiano a nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez, etc. Madrid, en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereira, año de 1797. Un volumen en cuarto mayor de XIV, 313 páginas.

---

14).—A este número corresponde un *Elogio fúnebre* a la temprana muerte de Rufina Battoni, hija del célebre pintor Pompeyo del mismo apellido, que entre los *Arcades* de Roma figuraba con el seudónimo de *Carintea.* Su autor, el P. Eximeno, que tomó el nombre de *Aristóxenes Megareo* (nombre significativo de los conocimientos matemáticos y musicales del jesuíta valenciano) en aquella lucida sociedad de sabios italianos, daba sucinta idea del perfecto canto y de los vicios que comenzaban ya a corromperle en la misma Italia.

No se tiene noticia de que se haya impreso el *Elogio* citado.

---

15).—*Poesie degli Accademici Occulti...* Roma, por Juan Zampel, 1777, en 4.°

Pertenecía Eximeno a la llamada *Academia de los Ocultos.* En el libro rotulado hay una composición suya titulada: *Vaticinium calcantis ode.*

---

16).—*Lettera del Sig. Abate D. Antonio Eximeno al R. P. M. Fr. Tomasso María Mamacchi, sopra l' opinione del signor Abate D. Giovanni Andrès, intorno alla letteratura ecclesiastica deisecoli barbari.*—Mantova, 1783, en 8.º

Tradujo esta obra al castellano D. Francisco Javier Borrull, discípulo de Eximeno. He aqui el rotulado de dicha traducción.

Carta del Abate D. Antonio Eximeno al R. P. M. Fr. Mamacchi, sobre la opinión que defiende el Abate Andrés en orden a la literatura de los siglos bárbaros.-Madrid, por Sánchez, 1784, en 4.º

---

17).—*Antonii Eximeni, presbyteri valentini. De studiis philosophicis et mathematicis instituendis. Ad virum clarissimum suique amicissimum Joannem Andresium. Liber unos.—Matriti. Ex Typographia Regia,* MDCCLXXXVIII, en 8.º

Vide en el *Preliminar* citado de Barbieri la historia bibliográfica de esta obra de Eximeno (pág. XXXVII, y siguientes).

18.—*Lo espirito del Macchiavelli, ossia Rifflessioni sopra l' Elogio di Niccolo Macchiavelli detto nell' Accademia*

Fiorentina dal Sig. Gio. Batista Baldelli. In Cesena, per gli Eredi Biasini, 1795, en 8.°

Combatió Eximeno victoriosamente en este opúsculo lo que trató de probar Baldelli en el citado *Elogio,* esto es, que los más fieros detractores del político florentino fueron los jesuítas.

---

19).—*Antonii Eximeni, Presbyteri valentini Institutionis Philosophicæ et Mathematicæ.—Matriti. Ex Tipographia Regia,* MDCCXCVI.—2 volúmenes en octavo prolongado.

Vide en el *Preliminar* citado las circunstancias biobibliográficas de esta obra.

---

20).—*El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D. Antonio Eximeno sobre el* Elogio de Nicolás Maquiavelo, *dicho en la Academia Florentina por el señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794. Traducidas del idioma italiano al castellano, corregidas e ilustradas por el autor, con un prólogo y dos disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana; la otra sobre la versión de Aristóteles, de que se sirvió Santo Tomás para comentar los libros* de la Política.

—Valencia. En la imp. de D. Benito Monfort. Año 1799, en 4.º

Traducida, aumentada y publicada a poco del regreso de Eximeno a su patria (1798).

---

21).—*Apología de Miguel de Cervantes, sobre los yerros que se le han notado en el* Quijote. *Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz.*—Madrid, imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806, en 8.º mayor.

Vide Preliminar de la *op. cit.*

---

22).—*D. Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por... Dalas a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.*—Madrid, imp. de M. Rivadeneyra, MDCCCLXXII.

IV

QUIÉN FUÉ EXIMENO.—DÓNDE Y CON QUIÉN ESTUDIÓ

Conviene, ahora, dar idea de quién fué Eximeno. Para ello extractaré con la brevedad posible las que presenta el maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, más conocido por el apellido materno que por el paternal, en el *Preliminar* de su edición del *Don Lazarillo Vizcardi.*

Imposible le fué al maestro Barbieri presentar al público un estudio completo del eminente filósofo Eximeno, porque las noticias biográficas que suministran Diosdado Caballero, Fuster, los PP. Bacher y otros son incompletas y no poco contradictorias. Como Eximeno pertenece a la época azarosa en que la expulsión de los jesuítas y los grandes acontecimientos políticos de Europa causaron perturbación tan general, ocasionando emigraciones y destrozos sin cuento, cuesta ímprobo trabajo la averiguación, por causa de la desaparición de documentos o por la imposibilidad material de hallarles fuera de España. No obstante, Barbieri pudo componer, si no una biografía completa, «al menos un cuadro—como él escribía—en que se dibuje el verdadero retrato de nuestro autor».

Suponen varios escritores que D. Antonio Eximeno y Pujades nació en Barbastro. Consta en su fe de bautismo, que poseía Barbieri, proporcionada por don José Gregorio Fuster, que nació en la ciudad de Valencia el lunes 26 de Septiembre de 1729, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia de San Pedro, en

la Seo de la misma ciudad, con los nombres de José, Antonio, Pedro, Vicente, Matías, Damián e Ignacio.

Sus padres, Vicente y María Francisca, pusieron gran esmero en la educación del hijo, cuando le hallamos en temprana edad cursando en el Seminario de Nobles de Valencia, a cargo de los PP. de la Compañía de Jesús.

Bajo la dirección del célebre maestro de retórica el P. Tomás Serrano, testimonio de los progresos notables del jovencito escolar, es la relación del público certamen literario efectuado en 1745, dada a la estampa por don Joaquín Castelví, condiscípulo de nuestro autor.[1]

1. *Vide* número 1 de la bibliografía cronológica general de las obras del insigne jesuita valenciano, pág. 20.

V

SUS ESTUDIOS Y TENDENCIA HACIA LA IRONÍA

Consta en esa relación que Eximeno, cuando aun no contaba diez y seis años, era ya capaz de traducir y comentar los poetas latinos, explicando sus artificios retóricos. Toda la *Eneida,* las *Odas de Horacio,* y en particular la epístola *A los pisones,* estaban señalados en el programa de dicho certamen, para los ejercicios de los mejores estudiantes de aquel Seminario, entre ellos Eximeno; y designábanle, además, *solo,* para la interpretación de Ovidio en sus cuatro libros *de Ponto.* La parte principal del certamen fué la improvisación de poesías latinas y castellanas en toda clase de metros, hecha por los alumnos, sobre asuntos dados en el acto por el público. En tal ejercicio excedió nuestro autor a sus demás condiscípulos, improvisando nada menos que ocho composiciones latinas y castellanas, en las cuales manifestó claramente la precocidad de su talento, y sobre todo la viveza y alegría de su carácter.

En estas improvisaciones hubo también una circunstancia muy notable. Eximeno dictó al mismo tiempo, sobre asuntos diferentes y en distintos metros, dos poesías latinas a sendos escribientes, cuyas plumas fueron vencidas en velocidad por la palabra del poeta; hecho que asombró el concurso, y que días después y con igual éxito, hubo de repetir Eximeno, para satisfacer las dudas de quien no pudo a la sazón acabar de convencerse de que tal hiciera sin fraude o previa indicación. Llamó la atención que mientras los trabajos de sus con-

discípulos revelaban, casi exclusivamente, carácter serio, los de Eximeno propendían siempre al cómico y satírico, sin excluir por ello la tendencia filosófica, que había que tomar en él tantas proporciones. Tanto es así, que habiéndole tocado en una ocasión un tema tan serio como el de la transmigración de las almas, según Pitágoras, lo volvió de repente cómico-satírico en la siguiente décima:

Pitágoras imprudente,
¿Dónde va tu pretensión,
Que de tontón en tontón,
Pase un alma instantemente?
De la tuya fácilmente
Me inclinaría a juzgar,
Que si debía pasar
De cuerpo en cuerpo sin fin,
En un cuerpo de rocín
Se vendría a eternizar.

VI

EXIMENO, IMPROVISADOR.—VISTE LA SOTANA A LOS DIEZ Y SEIS AÑOS Y A POCO ES NOMBRADO CATEDRÁTICO DE RETÓRICA Y POÉTICA.

Tenía fama en el género de composiciones en versos macarrónicos, cuando en el expresado certamen no sólo fué el único certante a quien se le pidieron, sino que se vió precisado a improvisar dos composiciones. *A un torero a quien rasgó la camisa el toro,* y un *Carmen macarronicum,* dedicado *Al gozo que tenían las madres al ver el lucimiento de sus hijos certantes en tan corta edad.*

¿No se ve en estos ejercicios la traza del genio, que sesenta años después había de crear *Don Lazarillo Vizcardi?*

Inclinado, naturalmente, Eximeno a la Compañía de Jesús, solicitó ser admitido en ella; y atendidas sus sobresalientes prendas, vistiéronle la sotana en 15 de Octubre de 1745, es decir, cuando acaba de cumplir diez y seis años. Eximeno, ya jesuíta, en pocos años terminó su carrera literaria, hizo los estudios de la eclesiástica y además cursó las matemáticas y la física, hasta hacerse, en fin, un sabio maestro, un buen sacerdote y un profundo filósofo.

Esta última cualidad influyó mucho en su estro poético. El día de San Pedro del año 1755 celebró Valencia el tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer; la plaza de San Esteban fué adornada con retratos de valencianos ilustres, bautizados en la misma pila que San Vicente; al lado de cada retrato y en otros sitios

próximos se colocaron sonetos castellanos alusivos, compuestos por Eximeno. El P. Tomás Serrano, al copiar estos sonetos[1], dice que ve en ellos «la profundidad, el número y el entusiasmo de D. Luis de Góngora.»

No brilló Eximeno en primera línea en la poesía castellana; en cambio cultivó siempre con muy buen éxito la poesía latina.

La precocidad de sus trabajos literarios y científicos le conquistaron renombre y consideración, dentro y fuera de la Compañía, pues siendo todavía muy joven se le encomendaron las cátedras de Retórica y Poética en la Universidad valenciana y en el Seminario de Nobles de San Pablo, en la misma ciudad.

1. *Vide* número 2 de la bibliografía cronológica general.

VII

ENSEÑA MATEMÁTICAS EN EL SEMINARIO DE NOBLES DE VALENCIA.—FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE CADETES DEL CUERPO DE ARTILLERÍA.—EXIMENO ES NOMBRADO PRIMER MAESTRO DE MATEMÁTICAS Y SE TRASLADA A SEGOVIA.

Por los años de 1756 y 1757, merecieron grande aplauso las *Oraciones latinas* que pronunció, con motivo de la apertura de los estudios en la Universidad valentina. No se tiene noticia de que se imprimiese la primera de estas Oraciones. La segunda, muy notable, es la que se señala en la bibliografía cronológica del autor[1].

Andando el tiempo fué destinado Eximeno a enseñar matemáticas en el Seminario de Nobles. Sus observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar llamaron la atención, y los astrónomos alemanes las dieron a luz, con otros trabajos análogos[2].

Las tareas literarias y científicas no le impedían ocuparse debidamente en las propias de su estado religioso, y bien acusan esto los dos sermones que se registran en la bibliografía general en los números 6 y 7.

La fama de Eximeno voló tanto, que ya había traspasado los límites valentinos, cuando tratándose de fundar la *Real Academia de Cadetes del Cuerpo de Artillería*, en Segovia, el Conde de Gazola, encargado de su fundación, propuso al rey Carlos III el nombramiento de

1. *Vide* número 3 de la cronología.
2. *Vide* número 5 de la cronología.

Ximeno, que en realidad pudo ostentar el título de primer maestro de Matemáticas y director de los estudios de dicha Real Academia, con el sueldo de 9.600 reales anuales, casa, habitación y utensilios correspondientes. Firmó el nombramiento el célebre ministro Marqués de Squilache. En virtud del nombramiento pasó Eximeno a tomar posesión de su nuevo empleo.

Aconteció en esta ocasión que el Director general de Artillería, Conde de Gazola, descargó sobre las espaldas de Eximeno la mayor parte del peso de aquella fundación[1], circunstancia muy beneficiosa para el sólido establecimiento de la Academia, pero que no lo fué para el pobre Eximeno, quien después de la expulsión, no pudo conseguir del expresado conde los 3.000 reales que le había prometido por sus trabajos de fundador, ni que le abonaran la pensión que legalmente le correspondía como profesor cesante. Gazola se hizo siempre sordo a las justas y repetidas reclamaciones de Eximeno, so pretexto de no querer ocuparse de asuntos de jesuítas. ¡Notoria ingratitud!

1. Textual en una carta inédita que poseyó Barbieri, carta de Eximeno a D. Carlos Andrés, fechada en Roma, 4 de Marzo de 1789.

VIII

INAUGÚRASE LA ACADEMIA DE SEGOVIA.—RIGUROSO ESMERO DE LAS ENSEÑANZAS.

Inaugúrase la Academia de Segovia con gran solemnidad el 16 de Mayo de 1746, dándose a Eximeno encargo de hacer el discurso inaugural, que se imprimió. Es la *Oración* señalada en la bibliografía con el número 8.

Parece que el asunto principal de ese opúsculo, era demostrar la necesidad de estudiar el arte de la guerra por principios, sin limitarse a la práctica. El espíritu de esta oración inaugural no sólo deja colegir la gran importancia que Eximeno daba a los estudios matemáticos, sino que deja presumir la extensa y esmerada educación científica que daba así a los profesores como a los alumnos de la Academia por él fundada.

La importancia de Eximeno y su influencia en los asuntos del Colegio de Segovia, no se limitaban a lo relativo a la enseñanza, sino que se extendía al examen de cuentas, a la firma de todos los documentos, etc. Pero donde más se hace sentir la influencia de Eximeno fué en el riguroso esmero con que estableció la enseñanza de las ciencias exactas. No es de extrañar, pues, la importancia que alcanzó aquel Colegio, debida, en primer lugar, al sabio jesuíta, que acertó a fundar sólidamente unos principios, de donde ha nacido la buena reputación que hoy tienen nuestros oficiales de artillería, cuyos profundos conocimientos científicos y cuya excelente práctica merecen grandes elogios.

IX

EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS.—CALAMIDADES.—SECULARIZACIÓN DE JESUITAS ESPAÑOLES.—EMPRENDE EXIMENO EL ESTUDIO DE LA MÚSICA.

Prosperando siempre seguía su marcha ordenada el Colegio, cuando un acontecimiento extraño y doloroso vino a turbarla en los primeros días de Abril de 1767: la pragmática de expulsión de los jesuítas no exceptuaba a ninguno de ellos, y Eximeno se vió precisado a partir junto con sus compañeros, los PP. de la Compañía residentes en Segovia, dejando cátedras y amigos entre quienes había compartido las horas de su existencia durante tres años consecutivos. De una plumada fueron arrojados de España seis mil religiosos españoles en cuyo número se contaban los sabios Serrano, Isla, Masdeu, Hervás, Eximeno, Arteaga, Lampillas, Andrés, Requeno, Diosdado, Terreros, y otros muchos que, o no exhalaron la más leve queja, o correspondieron a la crueldad con que les trataba la madre patria, escribiendo y publicando en países extraños obras dignas de loa, que ensalzaron el abatido nombre español.

Cuando los jesuítas desterrados llegaron a las costas italianas, se les prohibió desembarcar en los Estados romanos. Con esta prohibición trató el Papa de poner en conflicto al Gobierno español, obligándole a desistir de su empeño expulsador, pero Carlos III no se hallaba dispuesto a retroceder, y de aquí el andar los pobres jesuítas rodando de puerto en puerto, hasta que por fin se les permitió saltar en tierra y desparramarse por

varias ciudades italianas. Roma también los admitió al cabo, y allí fué a parar nuestro Eximeno.

Las calamidades que experimentaron los desterrados, los martirios a que se les sometía, explican la gran secularización de jesuítas españoles que tuvo efecto en el mismo año 1767. Es de presumir que Eximeno fuera uno de los que pidieron sus dimisorias en el expresado año. Como quiera que fuese, hay motivos fundados para creer que Eximeno se separó de la Compañía de Jesús[1], y que en este hecho hubo de haber circunstancias muy originales, si se atiende a las palabras con que el mismo Eximeno se expresa en el prólogo de la primera obra *(Dell' origine e delle regole de la Musica)*, que publicó en Italia, que dicen así:

Una combinazione di circonstanze, delle quali non posso istruire il lettore senza scrivere un lungo romanzo, mi fecero quattro anni sono volgere uno sguardo alla musica...

De modo, que cuando él mismo dice que le sería necesario escribir *una larga novela* para explicar por qué llegó a ponerse a aprender música, podemos presumir al menos que los incidentes que motivaron su separación de la Compañía, y tal vez la necesidad de procurarse los medios de vivir independiente (pues la pensión de ¡125 reales! mensuales que, como a cada jesuíta le abonaba el rey de España, no podía bastarle en la espléndida Roma), serían los móviles que le impulsaron a volver la vista hacia la música, arte bello que, andando el tiempo, debía darle más celebridad que cuanto había estudiado y hecho anteriormente.

Desde luego sabemos que ya en 1768 había empren-

1. Sin embargo, siguió siendo considerado como los demás jesuítas para los efectos de la pragmática de 2 de Abril de 1767.

dido el estudio de la música, pensando (son sus palabras) «que debía serle tanto más fácil, cuanto que se encontraba suficientemente provisto de los principios de matemáticas, de los cuales se supone derivarse la música». Discretamente calla quién fué su maestro, pero una carta del P. Sabatini al P. Martini[1], declara que concurrió a la escuela del P. Masi, maestro de capilla de la iglesia *de' S. S. Apostoli* en Roma, el cual pasaba por uno de los mejores de su tiempo.

1. *Cart. Mart.*—T. XIX, *lettera* 42.

X

ABURRIDO DE LAS ENSEÑANZAS DE LA MÚSICA ABANDONA SU ESTUDIO.—DE NUEVO REEMPRENDE LA PRÁCTICA.

Con rapidez suma hubo de adelantar Eximeno en dicha escuela, o tal vez cuando entró en ella tendría ya algunos conocimientos musicales, pues consta, por su propia relación, que al poco tiempo se ejercitaba en el contrapunto. Pero considérese su sorpresa al experimentar que de nada le servían sus conocimientos matemáticos para aprender la teoría y práctica de la composición, y que en los trabajos que en ella hacía, su maestro le elogiaba un día las mismas cosas que el anterior le había borrado, sin darle nunca razón satisfactoria ni regla general y positiva por la cual debiera guiarse.

Semejantes inconsecuencias le aburrieron, de suerte que le hicieron abandonar tal estudio durante más de un año; pero hallándose un día en la Basílica de San Pedro, donde cantaban a la sazón el *Veni, Sancte Spiritus,* de Jomelli, esta composición le inspiró la idea de que la música en general no es sino una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión, y de que, por tanto, nada tiene que ver con las matemáticas.

Merced a estas ideas, volvió a emprender con nuevo ardor el estudio de la música y acometió la empresa de escribir una obra didáctica, combatiendo los falsos o empíricos sistemas de enseñanza precitados hasta entonces, dando nuevas y constantes reglas a los compositores, haciendo, en suma, una verdadera revolución musical.

«Para entender todas esas cosas—le decían todos—se

necesita una larga práctica de cantar o tocar.» «¡Buen Dios!—exclamaba el atribulado jesuíta—pero ¿qué especie de arte es éste?... ¿Es posible que la Música sea un arte que carezca de verdaderos principios, y que en ella se deba aprender todo a fuerza de brazos o del mismo modo que aprende un perro a hacer centinela o a llevar una luz en la boca delante de su amo?»

Pero ya insistiremos en este tema, cuando más adelante ha de llegar el momento de hablar de esta magna obra de restauración y de remoción que se rotula tan revolucionariamente como ya sabemos.

XI

SU INSIGNE OBRA DE RESTAURACIÓN Y DE REMOCIÓN

Hallábase a la sazón Eximeno en correspondencia epistolar con el insigne poeta Metastasio. Eximeno había pensado escribir un breve tratado sobre la fuerza de expresión o elocuencia de la música, y al efecto quería imprimir los dramas del poeta cesáreo con la mejor música que sobre ellos se hubiese compuesto, añadiendo al final las oportunas observaciones y reflexiones; pero el célebre autor de *Régulo* y de *Temistocles,* que pasaba ya de setenta años y no quería indisponerse con los maestros de música dando preferencia a unos sobre otros, retardaba la contestación a los puntos que Eximeno le consultaba; y éste, que había ya vuelto a emprender los estudios líricos, abandonó por entonces aquel pensamiento para dedicarse exclusivamente a escribir su gran obra musical.

XII

PUBLICA EN ROMA EL PROSPECTO Y PLAN DETALLADO DE SU OBRA

En 1771 ya la tenía concluída y publicó en Roma su prospecto y plan detallado, en una hoja en 4.° mayor, a dos columnas, sin lugar ni año de impresión. Este prospecto anunciaba sin ambajes ni rodeos, entre otras cosas, que el autor combatiría las opiniones de Pitágoras, Euler, Tartini, Rameau, Burette, el P. Martini y demás filósofos y prácticos antiguos y modernos, que suponen ser la música parte de las matemáticas, y pretenden que el contrapunto debe fundarse en el canto llano. Decía además Eximeno que examinaría la naturaleza del contrapunto artificioso y probaría que aquella parte de él a que los maestros de capilla daban mayor importancia, no era sino un resto del gusto gótico o mal gusto, introducido en Europa por los bárbaros.

Como otras tantas bombas incendiarias cayeron estas especies en el campo musical. Los italianos más prudentes juzgaban el atrevimiento de llevar la contraria a tantos filósofos y maestros; otros consideraban como delito de lesa Italia, que dentro de ella misma osara un extraño subírsele a las barbas; por todas partes cundían murmuraciones y diatribas contra Eximeno; sin embargo, no todos los italianos eran de igual opinión, y algunos maestros esclarecidos, comprendiendo desde luego el poderoso alcance de la obra anunciada, escribieron al autor cartas laudatorias, estimulándole a no desmayar en su empresa; uno de éstos fué el gran Jomelli, cuyo

Veni, Sancte Spiritus, había dado nueva luz a nuestro eminente valenciano.

Las críticas anticipadas no hicieron a Eximeno desistir de su propósito, pero algo debieron influir en su ánimo, cuando, teniendo ya concluída su obra y publicado el programa, tardó aún cerca de tres años en darla a luz. La causa de este retardo la explica él mismo por la necesidad de alterar el orden de materias concretando más el asunto, y porque habiéndose antes detenido a estudiar en diferentes autores el buen estilo de escribir en italiano, creyó que ni en tan frívola materia podía arrimarse a un partido sin chocar con las preocupaciones de otro; por estas razones dijo: *Mi sono abbandonato nelle braccia della natura e scritto di bel nuovo tutta l' opera copiando al naturale i miei pensieri, persuasso che lo scrivere altrimenti e un' affettazione ridícula, indegna d' un filoso¦o. Per queste e divenuta l' opera piú ristretta che non era prima, non ostante che ampliando con nojose parafrasi l' idee che vi si contengono, avrei potuto formare due o tre volumi, ma io desidero trovare ne' libri piú pensieri che parole.*

XIII

CRÍTICOS MALDICIENTES.—SALE A LUZ SU OBRA.

Entre los críticos, mejor dicho, maldicientes, del autor, figuraba en primer término un célebre cantante capón, «picado de erudito con sus pujos de astrónomo», el cual iba diciendo por plazas y corrillos: *A los africanos, y no a los italianos, pueden ir los españoles a enseñar la música;* especies que, unidas a otras muchas análogas que llegaban a conocimiento de nuestro Ximeno, engendraron en él la idea de escribir una novela satírica, por el estilo del *Quijote,* cuyo asunto fuera la vida y aventuras del maestro Pandolfo, el cual, desde zapatero y organista de su pueblo, llegó a ser maestro de capilla. Por entonces no realizó Eximeno tal propósito, mas no se le apartó de la mente, y fué, por decirlo así, uno de los gérmenes de la obra póstuma *(Don Lazarillo Vizcardi)* que dió a la estampa Barbieri.

Por fin, en 7 de Octubre de 1772, concluyó Eximeno de escribir de nuevo su gran obra musical y la remitió a la censura. El P. Sabatini dice[1] que antes fué revisada por el P. Masi, pero no es verosímil, si se considera que este maestro pertenecía a la vieja escuela combatida por Eximeno. Es, por lo tanto, increíble que Masi autorizara la obra de su discípulo rebelde, porque de autorizarla, no hubiese dejado Eximeno de sacar partido de tal circunstancia, tratándose de un maestro tan acreditado en Roma y aun en toda Italia. Además, si se advierte que

1. Loc. cit. Ya veremos más claro, después, este propósito.

no cita Eximeno en ninguna parte de sus obras al expresado P. Masi, ni le alude personalmente en modo alguno, hay sobrados motivos para creer que no hubo tal revisión, o que si la hubo en parte, no hubo de influir en la esencia de la obra. Pero hay más: Eximeno, como ya he dicho, no concluyó de escribirla hasta el 7 de Octubre de 1772, y consta que el P. Masi había muerto seis meses antes de tal fecha, en 5 de Abril. Véase, pues, la sinrazón de lo dicho en esto por el P. Sabatini.

Aprobada la obra de Eximeno en 1.° de Enero y 15 de Febrero de 1773, fué luego a la imprenta, saliendo por fin a luz un año después, por Febrero o principios de Marzo de 1774.

Véase el título de la obra, como el de la traducción española en la bibliografía cronológica general del autor, números de orden 11* y 11 bis. Si fué grande el ruido que metió el prospecto, no fué menor el que produjo el libro. «Maestro ha habido en Roma—dice Eximeno—que con la obra abierta sobre el bufete y con la pluma en la mano, ha estado por muchos días barrándola, apostillándola y asaetándola con tanto encono, que su mujer dijo a sus amigas: «Dios se lo perdone al autor de este »libro, que ha puesto a mi marido a pique de perder el »juicio.»

Lo que más exaltó la bilis de los músicos rutinarios fué que Eximeno se atreviese a contradecir abiertamente las teorías asentadas por el P. Juan Bautista Martini en su *Historia de la Música*.

XIV

A LAS EMBESTIDAS DE EXIMENO AL EDIFICIO DE LAS ANTIGUAS REGLAS DE COMPOSICIÓN, SE BAMBOLEA.—LOS RUTINARIOS.—LOS PRECONIZADORES.

El jesuíta español P. Juan Andrés estaba en lo cierto al juzgar en 1788 la valía del P. Martini, diciendo: «El célebre P. Martini, que ha escrito tres tomos de la *Historia de la Música,* tenía poquísimas noticias de la música griega de los tiempos bajos, y ninguna de la oriental, y tengo varias cartas que me escribió lamentándose de esta falta de noticias.[1]»

Pero en Italia era considerado como un astro luminar o como un oráculo el P. Martini. Así lo creían la turbamulta de los músicos rutinarios y aduladores. Dos de éstos, inspirados también por inquina personal contra Eximeno, y tal vez incitados por el mismo P. Martini, salieron a pública palestra contra la obra de nuestro autor.

Publicábase entonces en Roma un periódico semanal intitulado *Effemeridi letterarie,* cuyo director y redactor principal era un abate llamado Pezzuti, que había sido antes maestro de Matemáticas en San Petersburgo, el cual, no sintiéndose con fuerzas suficientes para combatir él solo en terreno musical, llamó en su auxilio al célebre capón de quien se habló antes. Entre los dos la emprendieron contra Eximeno y su obra, en cuatro artículos consecutivos que se publicaron anónimos en dicho

1. Andrés, *Cartas,* tomo III, pág. 189.

periódico, los sábados 19 y 26 de Marzo y 2 y 9 de Abril de 1774. Eximeno no era hombre para dejarse maltratar impunemente, y el jueves inmediato a la publicación de cada artículo de las *Efemérides,* circulaba por Roma, ya impresa, la oportuna respuesta merecida. Estas, en igual número que los artículos a que se refieren, forman juntas un cuaderno de 42 páginas en cuarto mayor, y están escritas con tanto chiste, tanta ciencia y tan satírica intención, que hicieron callar al envidioso abate y al capón su ayudante.

En cambio, el *Diario de los Revisores,* de Londres, elogiando a Eximeno, le llaman *autor original;* las *Novelle letterarie,* de Florencia, ponía su obra sobre las nubes; la *Gazzetta letteraria,* de Milán, le llamaba el *Newton de la Música,* mientras el famoso autor original recibía personalmente plácemes de maestros tan sabios y tan justamente célebres como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli y otros. Pero el hecho más significativo acerca la acogida que se hiciera a la obra de nuestro autor, lo dió el gran compositor y didáctico Vicente Manfredini, publicando al año siguiente en Venecia sus *Regole armoniche,* donde se abrazan en parte los principios asentados por Eximeno, y combatiendo también la vieja teoría de tomar el canto llano por base del estudio del contrapunto, como querían el P. Martini y los demás partidarios de la escuela antigua.

El edificio de las antiguas reglas de composición musical amenazaba ruína. ¡Tan rudo golpe le había dado Eximeno! Así lo comprendió el P. Martini, cuando al poco tiempo salió a la defensa de sus teorías, publicando una obra con el título de *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico del contrapunto sopra il canto fermo,* en la cual combatía muy cortesmente el nuevo sistema de

Eximeno, pero con tan poco acierto, que dió pie a nuestro autor para contestarle, con mucho ingenio, afectando la duda de si el P. Martini había escrito el *Esemplare* en pro o en contra de sus opiniones, puesto que los ejemplos que citaba el P. Martini venían en apoyo de las nuevas teorías de Eximeno. Esta curiosa obra se dió a luz con el título de *Dubbio de D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale di contrapunto del Reverendissimo Maestro P. Giambattista Martini,* como se expresa en la bibliografía general de nuestro jesuíta, número 13* y la traducción castellana de D. Francisco Antonio Gutiérrez, núm. 13 bis.

XV

«ARISTÓGENES MEGAREO».—LOS «ACCADEMICI OCCULTI».

Dado los variados y grandes conocimientos del P. Eximeno, al poco tiempo de haber llegado a Italia le pusieron en contacto con muchos sabios italianos, y diferentes sociedades literarias se apresuraron a admitirle en su seno, siendo una de las principales la de las *Arcades de Roma,* en la que tomó el nombre de *Aristógenes Megareo,* nombre significativo de los conocimientos matemáticos y musicales del jesuíta valenciano.

En esta Sociedad figuraba por entonces, con el seudónimo de *Xarintea,* una hija del celebrado pintor Battoni, llamada Rufina, que era el embeleso de Roma por su hermosura y por sus extraordinarias dotes de cantatriz. La temprana muerte de Rufina Battoni, acaecida a los veinte y ocho años de edad, fué tan sentida que los músicos de Roma le celebraron exequias religiosas; y en la tarde del mismo día se reunió la *Arcadia* en junta general para llorar su muerte en variedad de endechas, a las que precedió un *Elogio fúnebre* de la difunta, composición que leyó Eximeno. Se considera perdido el tal *Elogio* y es de sentir, porque en él daba el autor sucinta idea del perfecto canto y de los vicios que comenzaban ya a corromperle en la misma Italia.

Otra de las Sociedades a que pertenecía Eximeno era la *Academia de los Ocultos,* que tenía asiento en casa del joven Duque de Xeri, y celebraba sus sesiones todos los jueves por la tarde. Allí leía composiciones suyas, una de las cuales, *Vaticinium calcantis ode,* se publicó en el libro intitulado *Poesie degli Academici Occulti.*

Se ha señalado este dato en la bibliografía general de Eximeno, véase el número 15.

Más alto grado de importancia de popularidad alcanzó Eximeno, cuando, no obstante los vientos que corrían por España, tan contrarios a los jesuítas, mereció que nuestro Gobierno, en el año 1778, le duplicara, como a otros expulsos, la mezquina pensión de 125 reales mensuales que hasta entonces había cobrado.

XVI

ANTIGUOS AMIGOS DE EXIMENO

Entre tantos trabajos y literarias distracciones no olvidaba Eximeno a sus antiguos amigos y compañeros, con quienes sostenía activa correspondencia. Notoriamente con el erudito Juan Andrés, que estaba publicando su excelente obra *Del origen, progresos y estado actual de toda literatura*. De esta obra habia hecho Eximeno un ligero extracto y lo entregó al abate Pezzuti para que lo publicara en sus *Effemeridi*, como en efecto lo hizo, bien que cambiando el sentido a una parte muy importante. Reconvenido Pezzuti, contestó que lo había hecho de orden superior, y averiguando Eximeno que ésta provenía del griego dominicano P. Mamacchi, Maestro del Sacro Palacio, salió a la defensa de su amigo Andrés, publicando la *Lettera* que se ha señalado en la bibliografía general de Eximeno, número 16, que tradujo al castellano un discipulo de Eximeno.

En 1785, Juan Andrés hizo un viaje literario por Italia. Llegado a Roma, donde Eximeno con amigable ansia le esperaba, le sirvió de guía y de introductor, presentándole a las personas más eminentes que vivían en la ciudad eterna. Andrés estimulaba con frecuencia a su amigo, para que sobre todo volviera a ocuparse en sus primitivos estudios. Movido por las razones de Andrés, proyectó desde entonces Eximeno escribir una obra completa de *Instituciones filosóficas y matemáticas;* y tan luego como partió aquél de Roma, puso manos a la obra proyectada. Refiere nuestro jesuita estos hechos en la introducción de su libro *De studiis philosophicis*, que salió más tarde, como veremos luego, el año 1789.

XVII

MUERE EL REY CARLOS III Y EXIMENO PREDICA EN ROMA LA ORACIÓN FÚNEBRE.—AQUEL MISMO AÑO (1788) ENVÍA A MADRID EL TEXTO PRELIMINAR DE SUS «INSTITUCIONES FILOSÓFICAS».

Murió el rey Carlos III el día 14 de Diciembre de 1788 y se hicieron solemnes exequias en la iglesia de los españoles en Roma. Eximeno predicó la oración fúnebre que se ignora si llegaría a imprimirse.

Aquel mismo año envió Eximeno a Madrid el original de una obrita, compuesta con la idea de que sirviese de texto preliminar a la grande de las *Instituciones filosóficas* en que trabajaba, y al propio tiempo con el fin de tentar el vado al éxito que podía esperar de su publicación, y para ver si encontraba un Mecenas que le ayudase en tamaña empresa.

No salieron fallidos sus cálculos, porque desde entonces tomaron a su cargo los asuntos de Eximeno D. José Castelló, D. Carlos Andrés, hermano del jesuíta P. Juan, y más particularmente D. Juan Bautista Muñoz, historiador de Indias y discípulo querido de Eximeno. Con estos poderosos auxiliares se logró que el ministro Conde de Floridablanca escribiese a Eximeno estimulándole a continuar sus *Instituciones*, haciendo además que se le diesen, a nombre del Rey, 3.000 reales de ayuda de costa por una vez, y que se imprimiesen las nuevas obras de nuestro autor por cuenta del Estado. Con tan buenos auspicios salió a luz *Ex Typographia Regia*, año 1787, la obra *De studiis philosophicis* que se ha señalado en la bibliografía general de Eximeno[1].

1. *Vide* núm. 17 de la cronología general.

XVIII

LA PRIMERA PARTE DE SUS «INSTITUCIONES»

Los amigos de nuestro autor lograron favorecerle, y en 1789 su propio hermano le envió desde Valencia 3.200 reales, que con los 3.000 referidos, pudo Eximeno comprar libros, tomar amanuense y remediar en parte la estrechez en que vivía, estrechez que le imposibilitaba hasta de cuidar de su vista, fatigada por excesivo trabajo. Pero como para el pobre desterrado los socorros recibidos después de unas y otras privaciones, pudo acabar de escribir y enviar al Conde de Floridablanca el 30 de Junio del mismo año de 1789 la primera parte de sus *Instituciones,* la cual fué revisada y aprobada con mucho encomio por personas competentes, aunque con la lentitud propia de la marcha de los negocios en España.

Cuando el manuscrito iba a ser remitido a la imprenta, llega el 28 de Febrero de 1792, día infausto para Eximeno por la ruidosa caída del Poder de su buen protector el Conde de Floridablanca. Sustituye a éste en el Gobierno el Duque de la Alcudia, y en tal desbarajuste político nadie se acuerda de nuestro pobre autor, y hasta se pierde el manuscrito de su obra. En vano reclama Eximeno, con fecha 4 de Diciembre, que se busque y se imprima, según de Real orden se le había prometido; la revolución francesa y la guerra entre España y Francia no eran asuntos que dieran espacio para pensar en la publicación de libros de filosofía. No obstante, Godoy, que se complacía en mostrarse muchas veces protector

de literatos y artistas, mandó buscar, encontró y remitió a la Imprenta Real el manuscrito de las *Instituciones,* dando al propio tiempo a Eximeno la orden de continuar escribiendo y remitiendo los tratados restantes, por todo lo cual le dió Eximeno las gracias, con fecha 27 de Enero de 1795.

XIX

EL ELOGIO DE MACCHIAVELLI

En el año anterior a éste, el caballero Baldelli había pronunciado en la Academia Florentina un *Elogio de Macchiavelli,* en el cual trató de probar, entre otras cosas, que los más fieros detractores del político florentino fueron los jesuítas. Llegado este *Elogio* a conocimiento de Eximeno, lo combatió victoriosamente en el opúsculo arriba rotulado con el número de orden 18, en la bibliografía general del insigne jesuíta[1].

Al propio tiempo seguían imprimiéndose en Madrid las *Instituciones*, que salieron a luz en 1796 con la portada que expresa el registro de esta obra, número 19, de la bibliografía del autor.

1. *Vide* pág. 28.

XX

LA TRADUCCIÓN CASTELLANA.—«DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MÚSICA».—COSTEA LA EDICIÓN EL PRÍNCIPE DE LA PAZ.—CÓMO FUÉ RECIBIDA LA TRADUCCIÓN POR NUESTROS MUSICASTROS.

El capellán de S. M. y maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, D. Francisco Antonio Gutiérrez, había leído la gran obra musical de Eximeno, y enamorado de ella, se propuso traducirla al castellano y publicarla. Comunicó su pensamiento con el autor, y éste le indicó las variaciones y adiciones que pensaba hacer en el original. Ya corriente la traducción en la época en que Godoy fué elevado a la categoría de Príncipe de la Paz, aprovechó Gutiérrez la oportunidad para pedir al nuevo Príncipe que costeara la impresión y aceptara la dedicatoria. Accedió Godoy a lo primero, pero a lo segundo contestó de su propia pluma: «Para protegerle no necesito que me dedique su obra; busque, pues, otra persona.» A consecuencia de esto se publicó la traducción castellana *Del origen y reglas de la Música...*, etc., en la Imprenta Real, año 1796, en tres tomos en cuarto pequeño[1].

Si grande fué la polvoreda que levantó en Italia la acometida de Eximeno, no fué menor la que causó en España la traducción. Los músicos rutinarios pusieron el grito en las nubes, y llenaron los periódicos *Diario de Madrid* y *Memorial literario,* desde Octubre a Diciembre

1. *Vide* núm. 11 bis en la bibliografía general del autor.

del mismo año 1796, de artículos virulentos en pro y en contra, no sólo de la obra, sino del autor y del traductor; unos artículos se imprimieron anónimos; otros suscritos por *El músico sin vanidad, El organista de Gandullas, El vanidoso sin música,* y con todas las letras de su nombre y apellido *Don Agustín Iranzo y Herrero.* Este último, maestro de capilla en Alicante, no contento con sus artículos de periódico, publicó seis años después, en Murcia, nada menos que un tomo en cuarto, intitulado *Defensa del arte de la Música,* en el cual se desató en invectivas contra Eximeno y contra Gutiérrez. ¡Se habían atrevido a atacar a sus dioses penates, Cerone y Nassarre!

XXI

EXIMENO PIDE PERMISO PARA VOLVER A ESPAÑA.—LOS MOROS APRESAN EL BARCO QUE CONDUCÍA SUS LIBROS Y PAPELES.—LLEGADA A VALENCIA.

Al año siguiente, 1797, publicó también la Imprenta Real, de Madrid, en un tomo en cuarto pequeño, la *Duda de Don Antonio Eximeno,* traducida igualmente al castellano por el dicho Gutiérrez[1].

Sabido es que Roma se declaró en república el 15 de Febrero de 1798.

En tan anormales circunstancias mal podía vivir allí un ex jesuíta achacoso, que ya contaba sesenta y nueve años de edad. Así es que Eximeno tuvo que pedir permiso para volver a España. No bien le fué concedido, envió por delante en un barco genovés tres cajones de libros y papeles, entre los que venían algunos propios de los Trinitarios de Madrid, como de su propio uso, y particularmente los manuscritos del resto de su obra de las *Instituciones.* Hecho esto, partió precipitadamente de Roma; pero al llegar a Génova se vió atacado de unas calenturas diarias, que por de pronto le impidieron continuar su viaje, y se halló también con la fatal noticia de que los moros habían apresado el barco que conducía sus libros y papeles. Angustiado con tal pérdida, escribió en 19 de Mayo a su amigo y discípulo, el oficial de la Secretaría de Estado D. Juan Bautista Muñoz, refiriéndole lo acaecido y estimulándole a que dicha Secre-

1. *Vide* número 13 bis, del índice bibliográfico del autor.

taria hiciese de oficio las reclamaciones oportunas para recobrar los cajones robados, en razón a que venía en ellos «una obra escrita por orden del Rey». Pero se sabe que Eximeno conservó consigo borradores de la segunda parte de las *Instituciones,* comprensiva de todas las matemáticas puras, y mucho de la tercera, destinada a la física, que no llegaron a publicarse.

Por fin, a mediados de 1798 pudo Eximeno llegar a Valencia, donde tuvo el gusto de abrazar a su hermano y amigos, de quienes se hallaba ausente hacía treinta y cinco años.

Su primer trabajo al llegar a su patria fué traducir al castellano su obra *Lo spirito del Macchiavelli,* la cual, aumentada e ilustrada por él, salió a luz el año 1799[1].

1. Véase el señalamiento de esta traducción en el núm. 20 de la bibliografía general del autor.

XXII

EN VALENCIA SE LE OCURRE ESCRIBIR EL «DON LAZARILLO VIZCARDI».

Entre los jesuítas expulsados de España pocos hubo más beneméritos que Eximeno y ninguno tan desgraciado. Todos los que fueron empleados en Establecimientos Reales continuaron obteniendo sus sueldos, excepto nuestro autor, merced a que el Comandante general de Artillería, Conde de Gazola, jamás dió curso a ninguna solicitud de Eximeno, so pretexto, como se ha indicado, de no quererse mezclar en asuntos de jesuítas. Muerto el conde, reiteró en vano Eximeno no sus instancias, pues sólo pudo conseguir los 3.000 reales que se le dieron de una vez, pero no consiguió la pensión que de derecho le correspondía. Hallándose en Valencia, ocurrióle hacer nueva solicitud, a consecuencia de la cual, el Rey le concedió la pensión vitalicia de 800 reales mensuales. Con esta pensión salía Eximeno perjudicado respecto a sus compañeros de destierro, porque en Segovia gozó además el beneficio de casa, de aposentos y utensilios. De todos modos, mucho debió de contentar al pobre viejo la escatimada pensión que le otorgaban, si se atiende a las obras que escribió a continuación. La primera de ellas fué *Don Lazarillo Vizcardi,* pues como declara Eximeno, en Valencia fué donde se le ocurrió escribirla, entregado a la tranquilidad del hogar, al dulce trato de sus antiguos amigos, compañeros y discípulos, a la amena conversación del canónigo D. Antonio Roca, del celebrado maestro de capilla D. José Pons,

sin olvidar a Don Francisco Bahamonde, Don Francisco Javier Borrull, etc. Allí en Valencia pudo oir los grotescos villancicos que se cantaban en algunas iglesias, y pudo observar de cerca que la generalidad de los músicos, hasta los tenidos por más sabios, no se guiaban por otros consejos que los que dan los abigarrados centones de las obras del fatal Cerone y del no menos fatal Nassare, llenas de absurdos y ridiculeces, mas que, sin embargo, eran considerados como la Biblia de los compositores de música española. Allí es de creer que le vinieran con frecuencia a la memoria sus antiguos planes de escribir un tratado de la elocuencia de la música, y también la novela del maestro Pandolfo, por el estilo del *Quijote*. Allí, en fin, acudirían a su mente los recuerdos de las críticas que de su obra *Del origen de la Música* habían hecho el abate Pezzuti, con el capón su ayudante, y el P. Martini, en Italia, y luego en España el maestro Iranzo y los autores de los artículos del *Diario de Madrid* y del *Memorial literario*. Todo esto, y quizás también la existencia real de algún maestro de capilla que llegara a encontrar en Valencia, parecido al maestro *Agapito Gratoles* pintado en su novela (cuya existencia se da a sospechar en la novela misma), eran elementos más que suficientes para que un ingenio tan fecundo como el de Eximeno diera vida a *Don Lazarillo Vizcardi*.

XXIII

VUELVE A ROMA SIN TERMINAR EL «DON LAZARILLO».—REMITE DESDE ROMA EL PRÓLOGO Y DISEÑO GENERAL DE ESTA OBRA.

No había terminado aún el *Don Lazarillo* cuando se volvió a Roma. Desde esta ciudad, ya concluída su obra en 1802, envió un memorial al Rey diciéndole que habiendo prometido en su obra *Del origen y de las reglas de la Música* escribir otras dos sobre el mismo asunto, la una de la elocuencia de la misma, la otra sobre lo ridículo de las vulgares reglas y máximas de sus profesores, habiendo reunido dichos objetos en una misma obra, *Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi;* pedía a S. M. le permitiese remitir el manuscrito de esta su obra a D. Antonio Roca y Malferit... y que éste... lo pueda dar a imprimir a D. Manuel Monfort, impresor...», etcétera. Al margen de este memorial se leía con fecha 30 de Septiembre de 1802: «Contéstele que S. M. le concede la gracia que solicita».

Dió Eximeno las gracias desde Roma en 31 de Octubre del mismo año, y al propio tiempo pidió que para la corrección de pruebas, se le correspondiese en cartas abiertas y por conducto de la Secretaría de Estado con los encargados de vigilar la impresión, Don Francisco Bahamonde y el maestro de capilla Don José Pons, a fin de que estos señores no tuvieran que pagar el muy costoso porte de las cartas. Esta nueva gracia le fué concedida, pero Eximeno, que nunca se cansaba de corregir

y limar sus obras, no abandonó su costumbre; y así tardó mucho tiempo en remitirla, contentándose años después con enviar solamente el prólogo y diseño general del *Don Lazarillo.*

Para esta tardanza hubo además la causa de ponerse a escribir otra obra. Una *Apología de Cervantes.*

XXIV

ESCRIBE LA «APOLOGÍA DE CERVANTES»

Leyendo el *Don Lazarillo* no habrá quien ponga en duda que Eximeno debía recrearse muy de continuo con la lectura del *Quijote*. Pero acostumbrado a leer los libros «sin empalagarse antes de prólogos» (son sus palabras), no había hecho caso de los preliminares que acompañan la magnífica edición de aquella obra inmortal, publicada por la Academia Española en 1780. Un día cayó en la tentación de leerlos, y al ver el Análisis en que Don Vicente de los Ríos nota los descuidos de Cervantes, se propuso defenderlo de las inculpaciones de aquél. «Y por si la sombra de Cervantes—decía—está algo resentida con el Real Colegio militar de Segovia, por haber sido uno de sus más distinguidos individuos, bien será que otro individuo, que cuenta por su mayor honra el haber sido del mismo Real Colegio, procure disiparla.»

Escribió, pues, Eximeno la *Apología* indicada, y dedicándosela al Príncipe de la Paz, la remitió a Madrid a principios de 1805, para que se diera a la estampa.

La *Apología* fué censurada con bastante acritud por información de ponente nombrado por la Academia, especialmente «por las expresiones indecorosas o burlonas» contra Mayans y Ríos, porque se creyeron injustas, pero el caso es que se imprimió y que, sin la censura se publicó la obra de Eximeno, que queda señalada en la bibliografía del autor con el número de orden 21.

XXV

EL AÑO 1806 REMITE DESDE ROMA EL «DON LAZARILLO», QUE NO LLEGA A IMPRIMIRSE POR TODA UNA SERIE DE CALAMIDADES.

Este mismo año de 1806 remitió Eximeno el *Don Lazarillo*, según consta de una nota que se lee en la portada de su manuscrito. La nota es autógrafa del consejero y Ministro del Tribunal Supremo de Justicia, Don José María Puig, y dice así: «Este original precioso vino de Roma en el año de 1806, remitido por el autor para su impresión. Fué prolijamente examinado por profesores eminentes del arte y lo aprobaron con elogios extraordinarios. La falta de fondos, y más aun las revoluciones políticas del mundo, han dejado esta insigne obra en la obscuridad. Es de desear que mejore de fortuna. Madrid, 20 de Mayo de 1814.—*Puig*» (con rúbrica).

Las fechas señaladas en la nota de Puig dan a comprender que no pudiera ser impresa esta obra en época tan calamitosa para España.

XXVI

MUERTE DE EXIMENO.—SU CARÁCTER DE HOMBRE Y DE ESCRITOR.

Cerca de setenta y nueve años contaba Eximeno cuando murió en Roma el 9 de Junio de 1808, según dicen sus biógrafos. Barbieri procuró en vano comprobar esta fecha y adquirir pormenores de su muerte.

Si faltan algunos datos para escribir una biografía completa de Eximeno, en cambio, hay los necesarios para conocer su carácter de hombre y de escritor en la varia índole de sus obras. «De presto y claro ingenio y tenaz en sus convicciones—apunta elocuentemente Barbieri—, de gran perseverancia en el estudio, llegó a ser en las literaturas latina y española teólogo insigne, orador notable, filósofo consumado, matemático, físico y astrónomo distinguido, y en fin, músico teórico de primer orden.» Tan vasta erudición, unida al genio vivo y alegre, propio de los hijos de Valencia, no podía menos de engendrar un tan valioso crítico, un tan vigoroso polemista y gracioso satirizador cual se muestra Eximeno en la mayor parte de sus obras, y más particularmente en su *Don Lazarillo,* donde parecen resumirse el genio y el talento crítico del autor.

XXVII

¿QUIÉN ESCRIBIRÁ UN NUEVO «DON LAZARILLO VIZCARDI» DE LOS MÚSICOS ACTUALES?

Así como Cervantes se propuso en su inmortal novela de *Don Quijote* echar por tierra el edificio de la andante caballería, y el P. Isla en su *Fray Gerundio de Campazas* quiso condenar a irrisión perpetua a los malos predicadores, asimismo Eximeno, en su *Don Lazarillo*, quiso poner en ridículo y trató de aniquilar las obras didácticas de Cerone y Nassare, cuyos preceptos constituían el culto de los antiguos maestros de contrapunto. En esto, empero, se equivocó el insigne Eximeno[1], como se equivocó también el P. Isla en su diatriba contra los predicadores, porque la novela del *Don Quijote* es una historia tristemente dolorosa de toda la humanidad, en tanto que las ridiculeces de los maestros músicos y las irrisiones que causaban los malos predicadores son sólo las de una clase muy reducida de la humanidad, una humanidad mínima, que digamos que, en fin de cuentas, se prestaba más que a la ironía a la compasión. Todo ese pequeño mundo de locos de atar, más tristemente obcecados porque alcanzaron tiempos que no pudieron corregir sus monomanías por medio del estudio y la meditación.

Hoy, en verdad, los estudios musicales y el buen gusto están más adelantados que en la época de Eximeno. Pero también exigirían los nuevos tiempos que

1. Luego veremos esto.

viniese un nuevo y no menos brioso Eximeno, que dedicase sus fuerzas a desfacer agravios contra el pretendido saber de los maestros modernos; que ni las ordenaciones del *Motu proprio,* por ejemplo, han podido destruir las iniquidades de leso arte religioso, ni el simple sentido común ha podido desbaratar otras iniquidades que se cometen en nombre de los decadentismos, futurismos y cubismos que ha puesto en predicación la soberbia de la impotencia.

Sí, hace gran falta en los modernos tiempos un nuevo *Don Lazarillo Vizcardi* que saque a la vergüenza pública todos los que reniegan, absurdamente impotentes, de *Los Grandes del pasado,* que sólo admitían un Arte: *El Arte del sentido común.*

XXVIII

LOS EFECTOS DE UNA AUDICIÓN

Cumplido el deber de presentar a ese gran removedor de ideas, que le sirvió de incitador y despertador el hecho casual y ordinario de haber oído un día en la Basílica de San Pedro el *Veni, Sancte Spiritus,* una composición del maestro Jomelli, veamos qué consecuencias tuvo el hecho. Dióse a meditar sobre los efectos de aquella audición y se apoderó de su espíritu la idea de que la Música es una prosodia cuyas reglas podía fijar experimentalmente el teórico si prescinde de números y proporciones.

Este era el punto bien trazado de partida que había de influir en la dirección y propósitos de toda su magna obra, que tendía a destruir lo falaz y lo empírico, y a la vez a reedificar y a levantar el gran edificio sobre el cual había de erguirse el Arte de la Música.

Sigámosle en la exposición de las principales ideas de sus fecundas remociones, que nos darán claro concepto de toda su magnitud.

Ya se descubre en el *Prólogo del autor* que figura en principio de su primera obra de remoción musical, *Del origen y reglas de la Música,* uno de los temas capitales, que «los principios de las Matemáticas no tienen nada que ver con la práctica de la música. Si yo conservase las primeras lecciones de contrapunto que hice según las reglas que intentaba sacar de los números el P. Kirker, tendría el documento más decisivo de la presente

cuestión, y el más propio para hacer tapar los oídos o hacer reir a los hombres más estúpidos.» Añade que le ocurrió alguna sospecha de que, en efecto, «nada absolutamente tienen que ver con la Música las Matemáticas», y que siguió ejercitándose por una parte en el contrapunto bajo la dirección de un maestro, y por otra «formándose una teoría matemática de la música». El pobre Eximeno hizo en vano inmensos esfuerzos «para descubrir alguna luz entre las densas tinieblas del de la armonía de Tartini»; se formó una breve teoría que le pareció alguna cosa buena, mas, a pesar de esta teoría y del cotidiano ejercicio de componer, el más sólido, sin duda, se hallaba, en cuanto a la práctica, completamente a ciegas. Su complaciente maestro le alababa muchas lecciones y aun le decia con frecuencia, que «no comprendía cómo teniendo tan poca práctica», hacía modular tan bien las partes, «particularmente los bajos». Todo esto lo hacía él a tientas y, según confiesa, se desesperaba de que hoy le alabase una lección y mañana le reprobase otra, quedando en ayunas del porqué. En los autores prácticos sólo hallaba amontonamiento de reglas de canto llano, que pronto echó de ver eran falaces y falsas, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones. «¿De qué sirve, me decía yo—proseguía—, la regla de no hacer saltar una voz de *quinta falsa,* cuando este salto causa tantas veces placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la *séptima* y de la *quinta falsa* sin preparación?...»

XXIX

ADONDE APUNTA EXIMENO, RIDICULARIZANDO, A LOS TRATADISTAS DE LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA.

Pero veamos algo más sobre Tartini y otros tratadistas de la metafísica de la música, lo que apunta, ridiculizándolos, nuestro autor en el capítulo X del *Don Lazarillo Vizcardi,* donde «se prosigue la crítica de la obra *Del origen y las reglas de la Música...*» «Mas de toda esa habladuría, replicó Lazarillo, ¿qué fruto sacamos para la práctica? Ya os dije, respondió Ribelles, que este libro es un tratado de la metafísica de la música, cuales son los que tratan de hallar el origen de la música, con Galileo en las razones y proporciones matemáticas, con Euler en las formas algebraicas, con Tartini en las propiedades del círculo, y aun con Rameau en el casi imperceptible fenómeno de las resonancias de las cuerdas. Sin embargo, un compositor de música reflexivo y filósofo, persuadido a que la música es un verdadero lenguaje, no dejará de observar en las personas que con más gracia y energía hablan, el modo con que exprimen este o el otro afecto, para imitarle en la Música.» (No recuerda uno en esta observación del sabio jesuíta, lo que trataba de imitar en su música Gluck, y lo que expresaba en la Dedicatoria de su ópera *Alceste).* Y más adelante, en el capítulo XI, pág. 71, reitera con nuevo brío lo ya afirmado antes: «Ahí, pues, tenéis, amigo Don Lazarillo, dijo Ribelles, la tercera, quinta y octava, sin irla a buscar ni con todos los músicos y filósofos en las razones y pro-

porciones matemáticas, ni con Euler en las fórmulas algebraicas, ni con Tartini en las propiedades del círculo, ni con Rameau en la resonancia de las cuerdas; ahí, digo, tenéis la perfecta armonía, inspirada en la Naturaleza, sin arte y sin reglas, a las personas que ella misma ha formado aptas para el canto.»

Las críticas a los errores de Tartini, no fueron obstáculo para que Eximeno ponderase sus aciertos. En el *Apéndice* A *(De la música instrumental)*, del *Don Lazarillo Vizcardi,* escribe: «Antes que Corelli publicase sus sonatas, no había en Roma sino dos violinistas capaces de tocar de repente un capricho o pasacalle... Mejoró (Corelli) el manejo de su instrumento, cuya esfera, y la de los demás instrumentos de arco casi al mismo tiempo, dilata mucho más Tartini, haciendo fácil lo que antes de él se hubiera tenido por imposible; y este es el principal mérito de Tartini... Los Manfredis, los Giardinis, los Boccherinis, los Pugnasis, los Lollis, los Voltas, los Nardinis y otros célebres profesores italianos de música instrumental, los cuales, y muy en particular los Manfredis, los Giardinis y los Boccherinis, se aventajaron mucho en la melodía a los que en el manejo de sus instrumentos podemos llamar sus maestros, Tartini y Corelli.»

XXX

ADEMÁS DE TARTINI, SE ENCARA CON PITÁGORAS, CON BOECIO Y CON LA MAYOR PARTE DE LOS TRATADISTAS DE LOS TIEMPOS MODERNOS.

El elogio a Tartini era justo. Pero cumplido este deber de imparcialidad, reaparece la ironía y ved cómo se despacha el autor. «Tartini—dice—, después de haber hallado *el modo más gracioso* de tocar el violín, quiso también ser inventor de una buena teoría de música. Fué hombre dotado de grande entendimiento e *investigador de cosas demasiado ocultas.* Pero no habiendo tenido más que una idea superficial de Matemáticas y Filosofía, abusó tanto de los vocablos de estas ciencias para escribir un *Tratado de Armonía,* que nadie hasta ahora le ha podido entender, ni creo que el autor se entendiese a sí mismo.»

No olvidó en sus ataques a Pitágoras, y esto le hizo exclamar: «Todas las extravagancias pitagóricas sobre la virtud de los números, la armonía de las esferas, *el arte de hacer cábalas,* o la música tal como la explica Boecio, son un perpetuo testimonio del extravío de la fantasía humana... Si Pitágoras fué tan filósofo como se supone—añade—no pudo tener tan desarreglada la fantasía como dan a entender sus secuaces. O es que estaban tan persuadidos los pitagóricos que el mundo se había fabricado con reglas de música, y que les parecía oir, realmente, con sus propios oídos la armonía de los cielos. El entendimiento, según ellos, se compone, como la *octava,* de siete intervalos, esto es, de mente, pen-

samiento, imaginación, memoria, opinión, razón y ciencia, y la parte sensitiva, como la *quinta*, de cuatro intervalos, que son: ver, oir, oler y gustar. Parece increíble que así hayan filosofado hombres racionales; y, sin embargo, aun en nuestros días se ven estas cosas referidas seriamente por algunos escritores que parece quieren dar a entender que se contiene en ellas alguna cosa de verdad.» (Así lo creían y predicaban en sus tratados Cerone y Nassare, y así lo practicaba ese secuaz Agapito, personaje fingido de la novela *Don Lazarillo Vizcardi,* «levantando astrolabios de contrapunto sobre los ocho tonos del canto llano».)

Ninguna de las principales teorías de la música que privaban en los tiempos de Pitágoras hasta los de Boecio, ni las corrientes de su siglo satisfacen a nuestro autor, ni tampoco la de Euler, ni la de Tartini, ni la de Rameau, expuesta y corregida por D'Alembert, etc. Del tratado de Euler dice que es una pura falacia; a Tartini, aparte de lo que ya sabemos, le llama superficial matemático y físico; al hablar de Rousseau, escribe: «No comprendo cómo en su *Diccionario de Música,* supone que se oculta alguna profundísima verdad en aquel laberinto de reglas, líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados (el principio del sistema del violinista Tartini). Por lo que a mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia.» Al llegar su turno a Rameau, alega Eximeno «que enseñó el contrapunto por reglas, en su mayor parte falaces, como todas las demás.»

XXXI

LA REMOCIÓN DE IDEAS DE EXIMENO PROCEDE DE LA LÓGICA Y DEL SENTIDO COMÚN.

Cuando Eximeno ha cumplido la palabra empeñada que tiende en su obra principal a destruir las teorías de la música que preconizaban los malos músicos de la época «Arte divina tan infelizmente extraviada y prostituída» (palabras del compositor Nicolás Jomelli, el autor del *Veni Sancte Spiritus,* oído en la basílica de San Pedro, dirigidas a nuestro Eximeno, quien, como ya sabemos, sobre la audición de esta obra le fué revelado el fundamento de la Música y la dirección de todas sus teorías), levanta con ánimo sereno y espíritu batallador y polemista su «sistema sensualista puro, como toda su filosofía» (ha escrito Menéndez Pelayo)[1] reducido a este solo principio: «La Música procede del Instinto, lo mismo que el Lenguaje». Amplía esta idea de varios modos, siempre con peregrino acierto. «La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras la música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva.»

«La Música y la Prosodia tienen el mismo origen. ¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme a estas medidas, los tonos de la voz? ¿O que los tonos del habla se contienen en una fórmula algebraica, o en las propiedades del círculo?»

«La práctica de la música depende precisamente del ejercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresarse con los tonos conve-

1. Hist. de las *Ideas Estéticas en España.*

nientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del *ánimo...*»

«Las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto.»

«Para componer música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las sensaciones.»

«La Música procede de aquellas modificaciones del lenguaje que la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos: y estas modificaciones consisten en el acento y la cantidad de las sílabas, las cuales a ningún filósofo le ha pasado jamás por la imaginación deberse sujetar a reglas matemáticas.»

Aplicaba Eximeno estas observaciones de sentido común, al común hablar de los hombres, al de las mujeres, notoriamente, y quedaba convencido de esta verdad.

Poníase a hablar junto al clave y podía traducir su voz a las múltiples resonancias de las cuerdas centrales del instrumento. Examinaba las prosodias de las lenguas griega o latina, y notaba que las reglas sobre los acentos se dirigían generalmente «a hacer en el habla común una serie de cadencias musicales», y que toda la variedad de tiempos y de notas que emplea la música, «eran otros tantos *pies* de la poesía griega y latina»; y como estas cosas «tienen el mismo origen que el lenguaje, del mismo deben proceder inseparablemente el lenguaje, la prosodia y la música.» Dado este común origen de la Música, podría explicar sin confusiones ni dudas en qué consiste el genio, «y por qué *la Música haya hecho tantos progresos sin verdadera teoría y aun sin reglas de verdadera práctica.*»

XXXII

CONTINUACIÓN DEL CAPÍTULO ANTERIOR

Me da pena no poder seguir extractando unas y otras ideas tan lúcidas porque este comentario se alargaría desmesuradamente, ni puedo detallar aquí opiniones particulares sobre tan peregrino estudio como el que comento. La simpatía que la obra del gran removedor de ideas me inspira en edad avanzada, tiene su raíz en el entusiasmo con que la admiré en mi primera adolescencia y hasta en el influjo que en mis ulteriores estudios y tendencias ejerció.

Ya notaron, lo mismo Menéndez Pelayo y Barbieri, proporcionándole éste las opiniones con que aquél avaloró las ideas que sobre Eximeno expone en el tomo VI (siglo XVIII) de su *Historia de las Ideas Estéticas en España,* que nuestro jesuita valenciano fué el primero en hablar de gusto popular en la Música, y en insinuar que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema»[1]. De todo lo cual había de salir beneficiada la cultura musical nacionalista.

1. Séame permitida la cita que Pierre Aubry hace en su *Iter Hispanicum* a propósito del epígrafe de Eximeno: «Pedrell l'a fait sienne et le curieux exposé de *Por nuestra Música* en est le développement. Mais Pedrell est un génie latin, fait d'ordre et de clarté. Il n'a point parle de la chanson populaire sans en avoir au prealable groupé en collection les fleurs les plus belles, non pas comme un faquin qui se dit botaniste pour avoir quelques heures courru la campagne, un herbier au côté mais en vrai... qui procède avec méthode et discernement.»

XXXIII

LA «FUGA» SEGÚN EXIMENO

Define en otra parte de su obra, mejor que Berlioz, sin las chanzas de mal gusto que se le ocurren al músico francés, para escapar por la tangente, esa terrible figura musical que se llama *Fuga*. «Los antiguos, dice, tuvieron tal pasión por esta figura, que casi vino a ser el objeto primario de la Música. Aun hoy día las disputas de lana caprina de los contrapuntistas del siglo XVI, giran sobre esta materia, y van, por lo común, a terminar en el sangriento duelo de pedirse uno a otro un *tema de Fuga*.»

«No pretendo deprimir el mérito de esta figura, pero tampoco quiero concederla más del que merece. La *Fuga,* con respecto a la Música, es lo que son las figuras de las palabras con respecto a la elocuencia. La artificiosa correspondencia de ciertas palabras hace que un período sea agradable al oído: pero si aquel período no tiene por sí la fuerza conveniente para convencer el entendimiento o ánimo, las figuras son adornos góticos y ridículos. Igualmente la artificiosa correspondencia de las modulaciones que componen la *Fuga,* es un adorno bellísimo de una composición, llena por otra parte de armonía y de buen gusto: pero el poner en *Fuga* ciertas cantinelas inspiradas, sacadas de los antifonarios antiguos, es trabajo perdido y ridículo.»

XXXIV

LAS VERDADERAS REGLAS DE ARMONÍA Y CONTRAPUNTO

Pero, a todo esto, a las embestidas de nuestro jesuíta, qué dirían los músicos prácticos, «los maestrazos de contrapunto», como él los llamaba, qué no debía temer de ellos, cuando en el libro III de su magna obra les decía «que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla de contrapunto que no sea falsa o mal entendida». No perdía de vista la identidad de la música con las modificaciones del lenguaje, teoría muy arriesgada en los tiempos de Eximeno, porque tomaba por base de las reglas de la práctica dos experimentos, siquiera triviales, uno sobre las diferencias de la voz humana, y otro sobre el modo con que los hombres, «por puro instinto de la Naturaleza», se ponen acordes para cantar juntos. De estos hechos infería una serie de proposiciones que serían la clave de las verdaderas reglas de armonía o de contrapunto, libres de toda excepción. Eran buenas para los jóvenes que, en medio de la decadencia de los técnicos y tratadistas conservaban el entendimiento flexible a la razón, pero ¿qué no dirían aquellos *maestrazos de contrapunto,* «en quienes con la edad se han aferrado las preocupaciones», y que hablando misteriosamente del arte de la música se hacían respetar como oráculos, precisamente porque no se comprende lo que dicen? Mucho más de que charlar hablarán los tales *maestrazos* en el libro IV, con motivo de aquellas pequeñas lecciones de contrapunto que he juzgado conveniente añadir a las reglas..., «sin embargo de que estas reglas me han puesto

en estado de componer alguna cosa..., lo que jamás pude llegar a hacer con sus rancias reglas de canto llano. Se hallará, sin duda, en mis ejemplos, mal preparada una disonancia, y muy mal el todo de la composición; y ¡pobre de mí, si en el ángulo de un compás se me han escapado dos quintas! En suma: ¿se concluirá que he sido un temerario por haber querido meterme de hoz y de coz en la práctica, no habiéndome visto jamás a la cabeza de un coro espantando las moscas de la iglesia?... Por lo que mira a la teórica—añade luego—hablo con los filósofos, y por lo que toca a la práctica, con los jóvenes amantes de la Música.» Y ¿qué aconsejaba a los terribles *maestrazos*, a los que sempiternamente juraban en boca de los tratadistas empíricos? «El mejor partido que pueden tomar es no leer este tratado, del cual no sacarán otro fruto que inquietarse inútilmente.»

Ya sabemos que las críticas dirigidas a Eximeno empezaron ya desde el momento en que apareció el prospecto de su obra. «Pero así como entre el vulgo de los poetas—escribe—levantan como príncipes del Parnaso la frente coronada de laureles un Metastasio, un Matei..., así, también, dan honor a la profesión música algunos facultativos juiciosos que adornan el genio con la erudicion, y se lamentan mucho de ver su arte deshonrada entre los hombres de razón por la falta de conocimientos en el mayor número de gentes que la profesan... Cuán diferentemente habla de mi prospecto un profesor en cuya presencia enmudecería todo el congreso de músicos reunidos en el rincón de un café; éste es el señor Nicolás Jomelli, que en una carta (citada antes, incompletamente), me dice así: «Tengo gran deseo »de manifestar a Vm. con obras, todo el elogio y toda la »justicia que merece su bellísimo y utilísimo prospecto.

»Por tanto, viva Vm. seguro de que mi mayor cuidado, »será estimular a todo buen profesor y a todo verdaderamente amante de la música a que se interesen con eficacia en animar a un hombre de su gran mérito, de »quien podèmos sacar aquellas luces que absolutamente »necesitamos para ver en la más conveniente claridad y »en el mejor camino esta nuestra *Arte divina tan infelizmente extraviada y prostituída.*»

El testimonio del insigne Jomelli es de aquellos que no necesitan ponderación.

XXXV

LOS «MAESTRAZOS DE CONTRAPUNTO» QUE POSEÍAN UN SOLO LIBRO: «¡EL CALENDARIO!»

Entre los más agresivos *maestrazos de contrapunto,* en el extranjero, y al frente de todos, figuraba aquel ridículo cantante capón «picado de erudito con sus pujos de astrónomo», el cual, como ya sabemos, iba diciendo por plazas y corrillos: «A los africanos, y no a los italianos, pueden ir los españoles a enseñar la Música».

Seguían a este erudito de mentirijillas la de aquel autor italiano que en los *Elogi italiani,* vol. VIII, calificó la obra de nuestro Eximeno de *Bizzarro romanzo di Musica con cui vuol distruggere senza poter poi rifabbricare.*

Luego venía el famoso Padre Juan Bautista Martini, que abandonó por un momento no el trono, sino el tablado de la Historia, y se dispuso a atacar, como lo hizo, saliendo derrotado, al ilustre e incansable polemista valenciano.

Paso por alto otros extranjeros. Y no menciono, porque sólo merecen desprecio, o quizá mejor, compasión, los pacatos y míseros defensores de las mil y una sandeces del *monstruo* de todos los tratadistas habidos y por haber, el ramplón y fatal Pedro Cerone y su satélite obligado Padre Nassare, «el ciego de nacimiento y de profesión», como lo calificaba insidiosa y ocurrentemente el sagaz jesuíta.

Pero ¿ese monstruo y ese satélite obligado y todo el montón y turba de sus adoradores, verdaderos locos de

arte, no eran todos, absolutamente todos, ciegos de nacimiento y de profesión?

Helos ahí pintados a brochazo limpio. Advierto que la pintura es de nuestro jesuíta. Pintura del siglo XVIII, debilitada quizá—exclamará algún necio socarrón—. Pero quedará confundido cuando yo afirme que es de actualidad, de la más rabiosa actualidad que puede darse.

«Toda profesión se compone, como las repúblicas, de las clases noble, media e ínfima. Pero lo que confiesan los facultativos de música de la clase superior, y aun de la media, es que el vulgo de la profesión (y aun de la *afición*, hay que añadir), es *mucho más numeroso e ignorante que el de otra cualquiera arte de genio*. Un poeta, por miserable que sea, está precisado a manejar algún libro y hacer uso de la facultad de pensar; pero la mayor parte de los profesores de música se forman con el puro ejercicio mecánico de la garganta o de las manos, sin enriquecer la mente de los conocimientos necesarios para crear una música adaptada a cada asunto, y teniendo en ocio perfecto la facultad de pensar. ¿Qué juicio se puede esperar de semejantes profesores sobre un libro de Música?... Una mescolanza de verdades y de despropósitos, aprendidos éstos y aquéllas como se aprende la música, a saber, por el oído, puesto que si se entra en el estudio de esta casta de gentes, no se halla otro libro que el calendario.»

¡Pintura de mano maestra, verdadera!

XXXVI

SALGAMOS AL ENCUENTRO DEL «MONSTRUO FIERO» DE TODOS LOS TRATADISTAS.

Y ahora salgamos al encuentro del *monstruo fiero* de todos los tratadistas habidos y por haber, del *impostor* desahogado (así, con todas las letras), de esa especie de Sargento Cardenal de la Música.

Con seriedad reverente, procedamos con todo rigor bibliográfico a dar idea justa y cabal del deforme centón de *El Melopeo y Maestro*.

El Melopeo y Maestro.—*Tratado de música theórica y práctica en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto Músico ha menester saber, y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector está repartido en XXII Libros.—Compuesto por el R. D. Pedro Cerone. Nápoles.—Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.*—MDCXIII[1].

Orden de materias:

Los libros que se contienen en este tractado.—Oración para antes de estudiar.—Una estampa de la Virgen María

1. «¡Rara combinación!—dijo Lazarillo (escribe el Padre Eximeno en el *Don Lazarillo Vizcardi*, página 48);—en este mismo año de 1613 se imprimió en Madrid la segunda parte del *Melopeo o Maestro* de la caballería andante, y en Nápoles el *Don Quijote* de la Música. En efecto, dijo Agapito, Cerone se propuso desfacer los tuertos y vengar los agravios que los malandrines músicos extranjeros estaban haciendo a la música. —Otro más extraño fenómeno observo yo, dijo mosén Juan, y es que un músico italiano domiciliado en Nápoles, y que no creo hubiese estado jamás en España, escribiese en español un tratado de Música.»

circundada de *modulationis viginti vocum* (aun no asamos y ya empringamos).—*Al Santísimo Niño Jesús.—Dedicatoria a Felipe III.*—El retrato del autor que sirvió de chacota a Eximeno[1].—Poesías, en número de 22, firmadas algunas por autores españoles, Alfonso Malaver[2], racionero y maestro de capilla en la iglesia Mayor de Villafranca, Cristóbal Lainez, Juan Pedro Huraneo, Bernardo de Montanos, etc., etc.—*A los amigos de brevedad* (reñida, siempre, con Cerone): imagina que una de las causas por qué en España florece muy poco la Música es, que sus escriptores *Laconice escribent* preciándose de ser más que breves en sus *Artes musicales* (¡!).—Más poesías. En una de ellas, *Auctor ad librum,* y en otra *Auctor ad Lectorem.*—Erratas.—Portada del primer libro.

1. En la orla puesta alrededor del retrato, léese: «*D. Petrus Ceronus Bergomen.* Anno ætatis suæ XLVII».

«Mientras así decía Agapito, Lazarillo, vueltas dos o tres hojas se detuvo a contemplar el reverendo retrato de Cerone, que realmente parece un jurado en día de procesión. Vánle haciendo corte quince poesías latinas, tres castellanas y cuatro italianas (compuestas sin duda e impresas sin licencia del autor); pero sin el título que las comprendiera a todas: *Musarum otium,* esto es, las Musas napolitanas no tenían otra cosa que hacer.» *Don Lazarillo Vizcardi,* pág. 48.

2. Compositor desconocido, de quien lo único que se sabe es lo que aquí se lee.

XXXVII

LA PRETENDIDA RAREZA DE LA OBRA DE CERONE

La obra de Cerone, dicen todos los bibliógrafos, es excesivamente rara. Allí a mediados del siglo XVIII escribía un Jorge Guzmán[1], sochantre, en unas *Amenidades*[2] *del Canto llano,* lo siguiente: «Son las obras de Cerone muy contadas y raras, y, tanto, que si se han puesto algunas cosas de sus obras, es porque un amigo mío, que las tiene, me las prestó, que yo no las he podido conseguir ni alcanzar en toda mi vida.» ¡Suerte de sochantre!

Sobre la rareza de la obra, dice Soriano Fuertes en la peregrina *Historia de la Música Española... desde los fenicios hasta nuestros días,* nada menos (pág. 77, volumen II): «En el extranjero es casi más rara que en España, en donde no existen sino *tres* ejemplares, que sepamos: uno en la Biblioteca Real de Madrid (lo dijo Blas, y... punto redondo); otro incompleto en la de San Juan, de Barcelona (trasladada a la de la Universidad) y el que nosotros poseemos (buscaría el buen Soriano las *amenidades* que son de leer en las aleluyas de su... ¡Historia!)—añade—que fué propiedad del distinguido maestro D. Francisco Andreví.»

No es tan y tan rara la obra de Cerone como afirman

1. ¡Un comentador de última hora!¿ Qué amenidades buscaría en la obra del reverendo Cerone el buen Jorge Guzmán, sochantre por añadidura?

2. O *Curiosidades,* como quieren algunos comentadores. De todos modos, buscar en el año de gracia de 1748, curiosidades o amenidades en el *Melopeo,* resulta un colmo.

Guzmán y Soriano, y ahí está D. Hilarión Eslava, que en su *Memoria histórica sobre la Música religiosa* cita algunos ejemplares, y no se adivina a razón de qué los cita. Para recomendar a Cerone, no será ni por su título de reverendo ni por la fatal influencia que tuvo su obra en nuestra nación.

Corrió mucho tiempo, como noticia cierta y válida, que el buque que traía todo el sendo material impreso del colosal centón de la obra, ¡1.160! páginas cada ejemplar (pesarían los tales libritos algunos quintales métricos), naufragó en alta mar. Según otras noticias se salvaron algunos ejemplares, que son los contados que fueron a las manos del *Don Agapito* que nos describe Eximeno en su *Don Lazarillo.*

Pero bastan ya y aun sobran los escasos detalles bibliográficos apuntados. Reclama nuestra atención, no la parte exterior de la bibliografía, sino la interior y a ella vamos.

XXXVIII

LAS DOS PERSONALIDADES QUE «COLABORARON» EN LA CONFECCIÓN DEL «MELOPEO».

Siempre que abro las páginas de esa indigesta y voluminosa enciclopedia de Música, que ordenó o desordenó el músico bergamasco, el mayor *monstruo* musical que vieran los siglos, fustigado por el bravo abate Eximeno (debe incluirse, fatalmente, *su* obra entre las nuestras, aunque de autor extranjero), experimenta mi ánimo tal mezcla de conmiseración y espanto que me causa honda pena.

Todo es raro y singular en esta obra, escrita, para mayor desgracia, en español híbrido para que resultase más enrevesada; la jerga medio española y medio italiana en que se publicó; las groserías que infestan casi todas sus páginas; la malhadada y perniciosa influencia que ejerció y que yo atribuyo, no sé si me equivoco, a la manera de ser de su autor, a su carácter atrabiliario, a su lenguaje gruñón y soez que debía cohibir y amedrentar a los infelices que no podían dejar de ir a buscar en ese autor todo cuanto bueno y malo se había escrito sobre Música, y que no era fácil hallar sino en esa obra; las dos personalidades que, no cabe duda, trabajaron en ella, un buen didáctico que expone con mesura y claridad las ideas, y un comentador descarado, un plagiario ramplón que se hace notar por el lenguaje mesurado en lo que roba y por toda suerte de groserías en lo que comenta; las estocadas traicioneras que dirige a los maestros españoles; el hecho, bien probado, de haberse

atribuído la mayor parte de las doctrinas expuestas en una obra famosa y otros y otros extremos, todos a cual más raros y heterogéneos, me obligan a tratar con más extensión de la que en realidad merece el terrible y malhadado *Melopeo.*

XXXIX

CERONE NOS CUENTA SU... HISTORIA

El *Preámbulo en el qual demuestra el Author el motivo que tuvo para hazer esta obra,* y el *Prólogo universal de ella,* completado con algunas noticias biográficas y cronológicas, darán a conocer de sobra la personalidad de Cerone.

«Muchos días ha —dice en el *Preámbulo* y *Prólogo universal—,* me determiné *de* escribir *(sic)* alguna cosa sobre el Arte de la Música, comencé hacerlo *(sic) a* Bergamo (ciudad de Lombardía, y mi patria[1]) más ha de quince años: *aunque fué tampoco* (tan poco, quiere decir) *lo que escriví entonces*[2], *que puedo dezir* (y con mucha verdad) *no fué nada;* pues el mesmo año dexe la empresa y me fuy a Cerdeña al seruicio de la Iglesia de Oristan, con determinacion de me pasar después a España: como lo cumplí el año de *mil y quinyentos, y noventa y dos*[3]. Y por auer caminado diuersos lugares destos dichosos Reynos, y platicado con muchos de la professïon, he comprehendido que, aunque los mancebos dessean saber, muchos quedan ignorantes; y esto, no por falta de desseo natural, más o porque son flacos de memoria, *o porque carecen de Maestros;* o si los tienen, no todos les quieren enseñar lo poco o lo mucho que saben (pero bien es de

1. Nació el año 1566.
2. Llamo la atención sobre todos los pasajes subrayados.
3. Si se tiene presente que Cerone nació el año 1566, llegaría a España a los 26 años de edad.

creer, que los que tal intención tienen, usando semejante término, no son de los mejores, ni medianos).

Pues principalmente por estas, sin las otras causas, agora he querido satisfazer mi voluntad, en escriuir un tractado de Música.»

Confiesa aquí Cerone que antes de su viaje escribió muy poca cosa o, más bien, nada sobre el Arte de la Música. Era natural que después de lo que nos dice en el prólogo, esto es, que tenía la determinación de *se passar* a España, nos contase qué motivos influyeron en la determinación de este viaje; esto lo dice más adelante, en la pág. 200, «escriuiendo esto el Author para exemplo de muchos y para su mortificación». ¿Y qué fué esto? Fué «que por auer en mi mocedad usado mal de la Música y por auerme empleado en cantar canciones menos que honestas, y también por el mucho gusto que recibía cuando componía cantares torpes... quiso Dios que yo fuesse cautiuado de visitar la Santa Iglesia del glorioso y bienauenturado Santiago de Galicia, para quedar por aquí libre del poder del demonio... Con esta devocion, pues, y *justamente con una voluntad grande que tenía de practicar los más famosos músicos destos Reynos,* passé a España y di cumplimiento a mis desseos el año del Jubileo de aquella Santa Iglesia, que fué el de 1593.» Refiere la enfermedad que tuvo y *la hambre y la sed* que padeció en aquella romería; que se hallaba tan debilitado y tan lleno de miseria *que no se podía tener sino en tres pies y muy malamente;* que remedió luego a todas sus necesidades corporales el Cauallero de Gracia[1], de quien de entonces acá «siempre he sido amado y honrado, no

1. *Jacobo de Gatii,* Caballero de Gracia, modenés, gran aficionado a la Música y protector de Cerone.

como extranjero o criado suyo, sino como hijo propio, y no conforme a mi estado y poco merecer, sino conforme a su nobleza y mucha caridad.»

Sobradas cosas habrá notado aquí el lector: que su viaje a España fué hecho con la idea de estudiar a nuestros buenos maestros y apartarse del género de música que hasta entonces había cultivado; que al escribir su libro lo hizo con la idea de que sirviera a los que no podían tener buenos maestros, sino *ni mejores ni medianos,* y que *por estas sin las otras causas quiso satisfacer su voluntad;* confiesa que las ideas del libro *las «ha leydo en diversas artes y tractados de exelentes authores,* en cuya licción» consumió la mayor parte de su mocedad, de las cuales—dice—, *tengo escogida la flor.* Esto en boca de autor que no fuera Cerone, sería pura modestia, pero en él es palinodia pura; hace traición a su secreto cuando asegura en esta misma página del preámbulo que «*también* tengo insierto (inserto) en ella (en la obra) *algunas cosillas mías,* que con la baxeza de mi entendimiento he especulado»; se le escapa una confesión que aclara muchas dudas cuando allá en la página 935 dice que «*si a algunos pareciesse que para tener esta obra en mayor reputación, hubiera sido mejor que huuiese yo formado en las ocasiones un exemplo particular de mi cabeza... sin los exemplos agenos, sepan que esta obra tendrá más reputacion con los exemplos* (y el texto, debía añadir) AGENOS, *que con los míos propios»;* y añade luego, pág. 1037, «*he mudado en romance* (es claro, como que el original plagiado o algo más fuerte, estaba en italiano) y puesto en práctica todo aquello que a los profesores podía seruir y aprouechar, *engastando,* por no encubrir mi talento, *algunas cosillas de mi estudio y mi trabajo.*»

XL

CONTINÚA LA... HISTORIA

Prueba de mayor excepción la dan todavía los siguientes párrafos del preámbulo (pág. 3): «Porque así como el que quiere plantar un jardín nuevo, dice, busca injertos de buenos árboles, así yo he buscado y cogido tengo autoridades y pareceres de famosos músicos, así teóricos como prácticos, para plantar en este nuevo libro. Y así como el tejedor junta el hilado de diversas manos labrado, y de muchos hilos urde y teje su tela, así yo he juntado las doctrinas de diversos músicos y tengo hecha una tela de diversos pareceres; y si ella no salió buena no se debe poner la culpa al hilado, que es delgado y fino, sino a mí que no le supe urdir y tejer.» En efecto, si a los veintiséis años salió Cerone de su país para visitar el nuestro, arrepentido de lo poco que había escrito y con deseos de aprender; si estuvo en España quince años y a los cinco de estar en Italia publicó el *Melopeo,* ¿quiénes fueron los *famosos* músicos, así teóricos como prácticos, que le dieron los injertos de buenos árboles para plantar un nuevo jardín, y de qué diversas manos labrado juntó el hilado para urdir su tela?

Prosigue diciendo en la pág. 4: «Por otra parte juntándose también el deseo de servir a la nación española, como oficial inútil de un sabio pintor, o (por mejor decir) borrón, y delinear con mi poco saber las reglas y documentos de la Música, remitiendo a los maestros expertos en esta profesión añadir los colores y cumplir las faltas que hubiere, y tratar más claramente lo que yo no supe

explicar.» Aquí se llama modestamente discípulo de nuestros maestros; pero a renglón seguido el *domine* coge la palmeta y exclama: «Confío en Dios que este presente tratado será provechoso a muchos de la profesión, y que de todos los que tienen buenas entrañas no dejará de ser recibido con alegre rostro, y si acaso tomaren algunos con mano izquierda lo que yo les ofrezco con la derecha, y otros le quieren infamar, o por mejor decir, matar, todavía adviertan no podrán efectuar su mal deseo, antes quedarán semejantes a las desdichadas mariposas, que queriendo oscurecer y apagar la clara luz de la candela, ellas mesmas se queman; y quedando encendida la vela, con su claridad, ellas pagan con su muerte la temeridad de su atrevimiento.»

Resaltan nuevas contradicciones en la Dedicatoria de su obra a Felipe III de España, leyéndose las siguientes frases: «Con deseo de que la Música práctica (tan usada en los reinos y provincias en que V. M. bienaventuradamente manda) se ponga a mejor término; para que así se mejore y ennoblezca; y la gente moza, que por gusto o necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor comodidad y con más facilidad, he ordenado este presente volumen (engastando como cosa nueva) la theórica en la práctica; y juntamente interponiendo muchos avisos y muy provechosos, para desechar los vicios y abrazar las virtudes; con muchas amonestaciones, autorizadas con la Sagrada Escritura: todos en efecto y muy a propósito de la música moralizada.» En la pág. 9, al decirnos el porqué le dió a su obra el título de *Maestro* o *Melopeo,* escribe: «Lo primero, pues, que me movió a intitularla así, fué el ser las aldeas y lugares de España tan faltas de maestros de Música, y el considerar que los pocos que hay en ellas por la mayor parte, no saben

cumplidamente lo que es necesario saber: y si saben, no todos quieren enseñar fielmente a quien desea saber este arte... También porque la manera de enseñar es, como si personalmente un maestro enseñase las palabras, conviene a saber, con razones largas, con palabras simples, con ejemplos de fábulas y de historias, con dichos graciosos, con sentencias graves, con similitudes apropiadas, con digresiones largas, con conceptos familiares, y, finalmente, con tantas diversidades, que parezca una nueva *ensalada italiana*... Non era posible poner esta mezcla de escritos debajo del nombre de *Arte de música*, ni de otro cualquier título, sin dar a todos justa ocasión de se mofar de mí.»

XLI

LA SUPERCHERÍA DE CERONE DESCUBIERTA POR EL MUSICÓGRAFO FÉTIS.

Yo no sé si Mr. Fétis, al descubrir la supercheria de Cerone, se fijó en los extremos que he anotado de intento para robustecer su opinión. Cerone confiesa de plano: no hay distingos ni embolismos que valgan; ha tomado de éste y del de más allá, él lo afirma; lo que ha robado lo deja tal cual lo halló, porque no podía mejorarlo, pero en el pecado la penitencia: al *engastar* en su obra lo que tomó de otros, las intemperancias de lenguaje lo descubren a las claras; el lenguaje de lo que ha robado es persuasivo, sobrio y claro; el suyo es irritante, lleno de groserías tales que a uno que ha cometido no sé qué falta armónica le llamó *hideputa* (pág. 670) y a otro que ha saltado con poca destreza un intervalo le dice que ha dado *el salto de la mona vieja;* el tratadista habla con el lenguaje comedido del que enseña; el comentarista como un verdadero poseído; llama ladrón a un pobre maestro de capilla que conoció en sus viajes *por estos dichosos Reinos* (capítulo XL), aconseja a los discípulos que si dan en manos de un maestro de capilla que no sepa su obligación, duro en él, y a los maestros, en el caso contrario, que zurren bonitamente la badana a los discípulos inaplicados o romos de inteligencia. La mano que ha trazado todas las iniquidades e incongruencias que en la obra se leen, ha dejado las huellas en el papel, manchándolo con groserías, sandeces y lugares comunes.

Hay en el fondo de esa obra un rencor insólito que ni

olvida ni perdona. ¿Es cierto que en España nadie hizo caso a Cerone? ¿Que buscó inútilmente una colocación? Sus viajes por algunas provincias lo prueban. No la halló en provincias y quiso probar fortuna en Madrid. Merced, sin duda, a la influencia del citado Caballero de Gracia, su protector, pudo entrar al servicio de Felipe II como simple capellán cantor, miembro obscuro de la Capilla real. Bajo el reinado de Felipe III continuó ejerciendo, con el rencor en el alma y considerándose rebajado y postergado, las mismas modestas y secundarias funciones, hasta que, por motivos que no declara, se ve precisado a abandonar su colocación en la Capilla real de Madrid para ocupar una de igual clase y posición en Nápoles, hecho que probaría que tan poca atención mereció a los maestros de su tierra como a los de la nuestra. Supónese que su regreso a Italia debió acaecer allá por el año de 1608, un año antes de que publicase su tratado:

Regole per il canto fermo, Nápoles, 1609, in 4.º [1]

que no se recomienda ni por la novedad, ni por la bondad de sus reglas. Se ignora la época de su muerte, ocurrida, como es de suponer, después del 1613, año de la publicación de su terrible infolio de *¡1160 páginas!* ¡Cuántas luchas morales han pasado por esas páginas! ¡Cuántos

1. En varias partes de su *Melopeo* refiérese Cerone a un libro de Motetes, impreso, sin duda, y compuesto por él. «Busquen, dice, el libro III de mis Motetes a cuatro, cinco y seis voces, que ahí hallarán, así éste como los demás *enigmas.*» (La resolución de los que pone en el libro XXII del *Melopeo.*)

genios han debido sucumbir en ellas! ¡Cuántos terrores experimentarían los que al penetrar en las puertas de esa verdadera *cittá dolente* leían en la portada de la obra la inmodesta y cruel inscripción: ¿QUID ULTRA QUÆRIS?... ¿QUID ULTRA?

XLII

EL LIBRO DE LOS «ATAVÍOS Y CONSONANCIAS MORALES

No tengo alientos para seguir comentando los párrafos más descarados del preámbulo y de la obra, que extracté con ánimo de dar más fuerza a la suposición de Fétis. Sí quiero tomarme el trabajo de los títulos de los XXII libros, no los de los capítulos en que se divide cada libro, tan numerosos como los del Corán, porque de paso he de indicar los que se deben al verdadero y anónimo tratadista, los que engastó el archifamoso *grajo* musical y los que necesariamente contienen datos históricos y técnicos que importa consignar.

Paso por alto la dedicatoria de la obra a Felipe III, doblo de un golpe las cinco páginas y parte de la sexta del execrable Preámbulo y llego al

Libro primero.—*Que es de los Atauíos y morales:* debido todo, todo por completo, a la pluma de nuestro iracundo foliculario. Es un *totum revolotum* en que hay para todos los gustos.—*Por qué a este tractado se le dió el título de Maestro o Melopeo.—Para quién escribe el author*. Pone en este libro unas saladísimas «senales del discípulo que ha de hacer poco *prifitto* (sic).»—*De la virtud y de la ignorancia.—De cómo el deleyte, la pereza, el placer y las riquezas, son muy enemigas a la virtud.—A los pusilánimes y de poco ánimo* (bueno estaba Cerone para dárselo).—*Del ocio...—De los daños y males causados del vino.* (¡Lo que ha descubierto aquí Cerone! Que las romanas «acostumbraban los maridos en viniendo de fuera llegando a ellas, boca con boca, olerlas y besarlas:

la qual prueba llamaban *Temeto,* de la qual palabra formaron los latinos su vocablo *Temulentia,* que es la embriaguez, y *Temulentus,* cosa borracha.» Hay sapos y culebras en este capítulo y todo un arsenal de cuentos... algo más que pornográficos).—*De los bienes del vino; de cómo es necesario para la sanidad del cuerpo humano, y de otros avisos muy importantes y muy necesarios, tocantes a esta materia.* (Por estilo del anterior, acaso más divertido).—*De cómo ay unos* (esto después de los capítulos dedicados al vino) *que se usurpan el nombre de Músico, no siendo* MARITEULOS *del nombre de Cantor.—...que se han de escoger buenos Maestros.—Qué condiciones han de tener.—... A quales Compositores práticos podremos imitar seguramente, y sin peligro,* pone entre los nuestros a Morales, Guerrero y Victoria, que son los únicos que recomienda en toda la obra, mereciéndole solamente Antonio Ratia y Bernardo Clavijo una mención de pasada allá en el *Preámbulo)...—Adonde se abomina el detestable vicio de la ingratitud.—De unos que se adornan de los trabajos ajenos para alcanzar fama con ellos* (o, lo que sería lo mismo, *del aplomo del autor de este libro).—De los que en todo puntualmente hurtan las obras agenas, atribuyéndoselas por suyas.*

XLIII

ESTOCADA AL MAESTRO NICASIO ZORITA

Vale la pena de extractarse algún pasaje de este capítulo, porque se trata de un maestro español desconocido.

«En el camino de Santiago de Galicia, que yo hice el año del Jubileo de aquella santa iglesia, que fué el de 1593, en un lugar, cuyo nombre dejo en la pluma, me llevaron a casa de uno que tenía escuela de Música; el cual... hizo traer unos papeles de obras musicales, diciéndome, que todas ellas eran sus composiciones. Yo, después de haber cantado todo lo que él quiso, y callado todo lo que yo tenía que decir, despedíme de él muy fríamente y me fuí a pasear fuera de la ciudad con uno de aquellos cantores que se halló a cantar las sobredichas obras. El cual preguntándome en el camino la causa porque no hice cumplimientos con el maestro y por qué no había alabado las obras que me hizo sentir... Estaba determinado de no decir nada (rara prudencia en Cerone), mas viendo su propósito, mudé el mío y, así, fuí necesitado de decirle lo que no quería... Ya muchos días ha que hice reverencia al señor Nicasio Zorita *(maestro de capilla de la iglesia mayor de Tarragona,* escribe al margen), y siempre alabé y soy para alabar sus excelentes composiciones. Esto dije, porque entre aquellas obras que cantamos conocí un *motete* de este autor. Este cantor, pues, dijo a otro amigo suyo la respuesta enjuta que le dí, y este segundo fué a decirlo al maestro, el cual topándome el día siguiente *finse* de

no me ver... Mas topándome otro día mostrose muy enojado y quísome comer vivo por aver dicho aquello...» Resultado de todo esto fué, según Cerone, que los dos contendientes riñeron en la calle, que se difamaron lindamente y que «fué increíble (añade nuestro autor; ¡pobrecito!) el enojo y saña que concibió en sí contra mí.»

XLIV

IMPRUDENCIAS DE CERONE

A nadie sino a Cerone le ocurriría hablar de materias tan comprometidas como ésta, de aquellos que él sabe «que tienen una frente tan raída y desvergonzada que no miran, ni sienten, ni tienen en nada el haberse usurpado los estudios y trabajos ajenos», de aquellos «que dan a entender claramente que tienen jugada al tablero su honra y reputación».

¡Bah! Todo esto no reza con Cerone, que si hurtó *en todo puntualmente,* tuvo el mérito de ocultarlo con destreza.

Sigue: *De los embidiosos y de malas entrañas.--Defensa del autor* (bien la merece) *cerca de algunas quexas que se le podrían hacer en materia de lo dicho.* (Tanto incienso le ha metido el autor al botafumeiro, que se ahoga, tose y escupe esos elogios de sí mismo; «allí (en la soledad, porque no quiero tratar con los Músicos) podré escribir libros en esta materia, con que aproveche no solamente a los pocos que conozco, más a los muchos que no conozco; no solamente a los italianos, más a las demás naciones; y *no solamente a los presentes, más aún a los venideros».)—De los diferentes términos de proceder, y de los diversos cumplimientos y palabras de cortesía que suelen hacer algunos Musiquillos hallándose entre Músicos excelentes; y esto para dar a entender que ellos tambien son grandes Músicos y buenos Compositores.* (¡Oh! ¡oh! ¡oh!)—*Siguen otras maneras de proceder mucho más notables.* (Capítulo adornado con estos subtítulos: *Maestros*

que después de haber dado de palos escupen en la boca; Maestros que después de haber descalabrado a uno, le untan los cascos; moneda para comprar amistades; Maestros que se huelgan de morder las obras ajenas; Maestros que contradicen a fin de que el que dice, diga más; Maestros que alaban y contradicen; son canes de palacio «que alagan y *después muerden»* (sic); *quién es nano* (enano) *ceda,* etc., etc. (Pero, ¡señor!, ¿qué pen sarían de las cosas del arte de la Música y de los músicos, los infelices que se ponían a estudiar en las aulas de ese feroz *Domine* Lucas?)—*De la Amistad y del Amigo verdadero.—Del fingido y falso amigo.—...Del murmurar...—La causa porque hay más profesores de Música en Italia que en España.* (¡Valiente imprudencia! ¡Y este capítulo, modelo de mala fe, se escribía cuando corrían en manos de todos los tratados de Martínez, de Bizcargui, de Fuenllana, de Valderrábano, de Cabezón, de Baltasar Ruiz, del bachiller Tapia, del sabio Ciruelo, de Cristóbal Reina, de Marcos Durán, de Francisco Montaños, de Cervera, de Salinas, de Bermudo, de Espinosa, de Melchor de Torres, de Guevara, de Silva, de Tarazona y de otros y otros didácticos! Cuando en una nación se producían obras como las citadas, que en ninguna de las de la época alcanzaban a un número tan respetable en cantidad y calidad ¿podía escribirse impunemente como escribía Cerone, que *en España está casi la Música muerta?* El muy insolente se maravillaba y no podía darse razón de esto, y como el que hiere a mansalva, huía el bulto, después de cometido el desacato y añadía con befa: «Sólo aquellos de más sano juicio que el mío pueden saber esto»).

XLV

SIGUE EL LIBRO DE LOS «ATAVÍOS Y CONSONANCIAS MORALES» Y EMPIEZA EL DE LAS «CURIOSIDADES Y ANTIGUALLAS MUSICALES».

Pero lo que aquí no se comprende, lo que admira es que nuestros batalladores maestros, nuestros *terribles gladiadores de la pluma*, que por un quítame allá esas pajas ponían de vuelta y media y por cuestiones baladíes artístico-musicales, a Lorente, al P. Soler, al padre Feijóo, a Valls, a Eximeno y a otros, dejasen pasar impunes tantas insolencias y baladronadas. ¿Cómo se explica esto? Yo no lo sé adivinar: he dicho que todo lo que se refiere a esta obra es singular, y esto no es más que una singularidad mayúscula al lado de otras y otras, no menos raras.—*De cómo la Música era tenida en grande veneración de los antiguos*... Después de 153 páginas de divagaciones, me parece oportuno que el autor se decida a entrar en materia. Dedica, en efecto, tres capítulos a las alabanzas de la Música, vuelve a las andadas y escribe diez páginas: *De la verdadera nobleza... y de la avaricia*. Siguen varios capítulos de *preceptos: Que es menester sea vigilante y no dormilón el que desea hacer fruto...—Exortación a los perezosos.—De los Maestros de capilla que alcanzan el Magisterio con favores...—Por qué se ordenó el canto en la iglesia de Dios...—Contra los herejes que en la iglesia de Dios impiden la Música.* Siguen algunos capítulos doctrinarios, de otro autor sin duda, porque cuando Cerone hurta, desaparecen las violencias de lenguaje; y por fin el último de este libro,

titulado: *Que emplear se debe la Música en cosas espirituales y no profanas.* Este libro, *que es de los atauios y consonancias morales,* consta de sesenta y nueve capítulos, que ocupan 202 páginas completamente inútiles. Sigue:

Libro segundo.—*En el qual se ponen unas curiosidades y antiguallas Musicales: en que en alguna manera se deleyte y cesse el entendimiento de los estudiosos Lectores: y son (a mi poco juizio) dignas de saber.* En este libro se presentan *razones que dan los que niegan esta Música celestial; por qué no se oye dicha música; qué distancia armónica hay entre un planeta y otro,* por ejemplo: desde la Tierra a la Luna, *Re, Mi;* desde la Luna a Mercurio, *Mi, Fa;* etc.

El capítulo XLIX ofrece cierto interés, porque la materia que en él se debate aguzó la inteligencia de los tratadistas antiguos, y produjo otra de tantas polémicas enojosas como era de su gusto reproducir cada vez que se intentaba echar un cuarto a espadas, no siempre para aclarar los puntos discutidos sino para enredarlos más y más.

Trátase, en el referido capítulo, *de cómo se entiende ser* Mi, Fa, *semitono menor, y* Fa, Mi, *mayor.*

XLVI

ALUDIENDO A FRANCISCO CERVERA, TRATADISTA VALENCIANO

«Hay un escritor moderno—dice Cerone—el cual, en su *Arte y Suma de Canto llano,* que mandó a luz en el año de 1595 (este autor es, sin duda, nuestro Francisco Cervera), en la margen del capítulo XXVI, escribe una autoridad del doctor Boecio, y es esta: *Hay dos semitonos mayor y menor: el menor, es* Mi, Fa; *el mayor*, Fa, Mi. Puesto caso que el dicho doctor haya escrito su autoridad tan sencillamente y sin mayor declaración, no debía por eso N. N. (Francisco Cervera) relatarla tan enjuta en su plática, sin darla a entender a quien lee... A Boecio, como teórico y escritor latino, estuvo muy bien el escribir sucintamente (pero no, sin duda, a Cervera, como práctico y escritor valenciano. ¿Por qué?) porque su obra y las de los demás especulativos son leídas sólo de personas inteligentes y doctas. Mas a N. (Cervera), como práctico y romancista, no le convenía alegar este paso, sin declarar primero al nuevo principiante en la práctica, la contrariedad que parece contienen en sí las dichas palabras... No hay muchacho tan simple ni tan grosero (le dice a Cervera) que no sepa muy bien que tanto camino hay desde Sevilla a Madrid, cuanto desde Madrid a Sevilla... Por estas consideraciones... todo hombre imaginarse ha que los dos semitonos que dice Boecio (es, a saber: *Mi, Fa,* menor, y al contrario, *Fa, Mi,* mayor...) compréndese claramente no ser éstos, pues entrambos tienen un mesmo intervalo o distancia, con los mesmos términos del género diatónico, aunque el uno de ellos sube y el otro baja.»

XLVII

DE SAN PEDRO DE LOS ITALIANOS A LA PARROQUIAL DE SAN PEDRO.

Para declaración de todo lo dicho pone un ejemplo, semejante al que pusieron todos o la mayor parte de los tratadistas (*Vid.*, entre otros, *La Llave* de la Modulación del P. Soler, año 1762), y hace esta consideración: «Que en esta Real Corte[1] hay dos iglesias de San Pedro situadas en dos distintas partes, en medio de las cuales está la plaza grande. Y así un hombre nos dice, *que*

1. Aquí hay una nota marginal preciosa para la historia bibliográfica de esta obra singular. Dice: «Adviertan que el autor *escribió parte de esta materia en Madrid*, y por esto pone aquí en ejemplo estas iglesias.» (*Vid.* pág. 280.)

En distintas partes de la obra son de notar contradicciones que confunden verdaderamente, cuando se trata de averiguar dónde la escribió. Apunto algunas que podrá consultar el lector:

Pág. 116. «Y aunque en el tiempo de veinte años que he ido peregrinando por diversas tierras... con todo, siempre he deseado, y *hoy en día deseo* más que nunca volverme a ella, a (mi patria): que con cuánta comodidad he tenido y tengo, todavía a veces salen de mi pecho unos *sospiros*, los cuales hacia *de* los amigos, parientes y patria se envían, de los cuales vivo apartado, sí por distancia de lugar, mas no de corazón... Tanto más que en tierra agena siempre suele estar el hombre con mayor sujeción y sin tanta libertad, *pues no puede usar de su persona con aquella licencia que usara en la suya*... También considerando que siempre hay que decir con este y con el otro... *halló que será más sosiego para mí* estármene *en mi casa...*»

Pág. 151. «De ordinario *aquí* (en Italia) suelen acudir los compositores más nombrados del lugar, los cuales, después de haber hecho probar sus composiciones en unas casas que llaman Academias...»

mayor camino hay de la iglesia de San Pedro a la plaza, y menor de la plaza a San Pedro: no hay duda que para hacer verdadera esta práctica, habemos de entender más circunstancias y más palabras de las que nos dice: y será de esta manera: *Mayor camino hay desde San Pedro de los Italianos a la plaza, y menor de la plaza a la iglesia parroquial de San Pedro.* Con esto venimos a saber... que haciendo distinción de dos diferentes iglesias de San Pedro, situadas en dos diferentes sitios... *Desta manera diremos, que los dos* Mies *que pone Boecio, no son uno mesmo, sino dos diferentes, situados en partes diversas, en medio de los cuales tiene su lugar el* Fa: *y hallaremos más distancia desde* Mi *a* Fa, *que desde* Fa *a* Mi, *porque la distancia del* Mi *al* Fa *es de* cinco comas, *o* un Apótome, *o como los españoles dicen* semitono cantable, *que todo es uno: y es lo que Boecio llama semitono menor, situado, naturalmente, entre la posición de* A-la-mi-re, *pronunciando* Mi; *y la de* B Fa-becuadro-Mi, *pronunciando* Fa. *Mas la distancia de* Fa *a* Mi, *es sólo de* cuatro comas; *y es la* lima, o *como dicen los españoles,* semitono incantable, *que todo viene a ser una misma cosa; y es lo que llama Boecio* semitono mayor, *situado, naturalmente, entre el mesmo* Fa *de* B mol *y el* Mi *de* becuadro: ambos de la mesma posición de B Fa-becuadro-Mi...» Había en en el fondo de esta ridícula polémica de *tiquis miquis,* en la cual el uno decía todo lo contrario del otro, que todos venían a decir lo mismo y que todos concordaban en una misma cosa, pero no en los términos; calificaban de distinta manera el semitono y se conformaban en la parte especulativa, confesando que el famoso *semitono cantable* constaba de cinco comas. De aquí distingos y consideraciones *a la cantidad de la perfección y a la cantidad de la imperfección.* Proponían unos para aclarar

la cuestión, adoptar las calificaciones de *tono imperfecto menor* y *tono imperfecto mayor,* en lugar de las de *semitono mayor o menor.* Montanos, Martínez Bizcargui y otros hacían derivar la palabra *semitono* de *semis,* medio; Guillermo de Podio, de *semum,* que quiere decir imperfecto o incompleto (*semitonio non a* semis, *quod est dimidiun, sed a* semum, *quod est imperfectum, dicuntur,* Podio, *Commentariorum Musices...* Cap. XV). Cuando los tratadistas se aficionaron a lo que en sus distingos enojosos llamaron la *participación de la perfección, o de la imperfección,* sostuvieron, como no podían menos de hacerlo, dadas tales premisas, que el *semitono cantable* de *Mi, Fa* podía llamarse mayor y menor también, invocando ora la cantidad de la participación de la imperfección del tono sexquioctavo, ora la cantidad de la participación de la imperfección del mismo tono. El *semitono de cinco comas, teniendo consideración a la cantidad o participación del tono perfecto y entero,* como decían según Martínez y los demás, era mayor, *porque en cantidad más son cinco que cuatro:* pero teniendo consideración, no a la cantidad de la perfección, sino a la cantidad de la imperfección, afirmaban que el *semitono de cinco comas era menor,* «porque si el tono perfecto es compuesto de *nueve comas* dividido en dos semitonos, el uno compuesto de *cinco comas* y el otro de *cuatro,* el de *cinco* Mi, Fa, *semitono cantable,* era menor en la imperfección *por estar más cerca a la perfección, pues para llegar a las nueve comas* sólo le faltaban cuatro». Por esas razones el otro *semitono* (el incantable de *cuatro comas),* era mayor en la imperfección, pues para llegar a las nueve faltábanle *cinco comas:* «porque se dice aquella cosa ser más imperfecta, la que es más apartada de su perfección; y de dos cosas imperfectas se dice ser más perfecta, la que es más cerca de su perfección».

XLVIII

«TIQUIS MIQUIS» DE TRATADISTA ATRABILIARIO

Cerone figuraba entre los defensores de esta última tesis, y por lo mismo que Loyola de Guevara y Martínez Bizcargui defendían la contraria, nuestro gruñón monitor, mal educado, grosero, falso y traicionero, como siempre, saca la espada y empieza a repartir tajos a diestro y siniestro, confesando, al fin, el muy desleal, que en el fondo «aunque estas dos opiniones a la primera vista parecen repuñantes *(sic)*, vienen a decir lo mismo, y *bien consideradas*, vienen a concordar en una misma cosa».

Veamos, ahora, algunas muestras de la enemiga declarada y humor atrabiliario de nuestro autor.

«Son tantos los autores que tienen escritos muy en largo unos contra otros en probar cuál sea mayor semitono, el que cantamos o el que no se canta, que con mucha razón les reprende Pedro de Loyola (Guevara) en su artecilla de componer canto llano: y mucho más a los que se andan tras el *monachordio* y la vihuela quebrándose la cabeza y perdiendo aquel poco seso que tienen... El deseo que tengo de ver estas opiniones unidas... me hace salir en campo a decir lo que siento... Y aunque sospecha tengo que el dicho autor resentirse ha de que yo me haya atrevido a escribir materia desta tan reñida... todavía me movió el deseo de dar contento a los que gustan saber la verdad, escribir mi parecer y ofrecerme a pasar la reprensión que el buen Loyola (Guevara) me diere por ello. Lo que más pesadumbre me da es,

que sospecho (¡cuántos miramientos!) no faltará quien me note de muy atrevido, pues parece que yo me puse (a) escribir (ya parece la cosa) contra la opinión de los más famosos escritores españoles, particularmente de Gonzalo Martínez, el cual, *por cuanto me dijeron,* fué el que ilustró muy mucho la Música en estos dichosos Reynos; de maestro Francisco de Montanos, que estuvo treinta y seis años en servicio de maestro de capilla, como él mismo dice en los postreros renglones de su *Arte de música...,* de Francisco de Salinas..., de Tapia, de Torres y de muchos otros escritores romancistas...» A todo esto, ¿qué tesis defenderá el buen Cerone? ¿La de los citados tratadistas españoles que la ilustraron admirablemente, en especial Martínez de Bizcargui, Salinas, Montanos y otros? ¿No podía haber confesado antes lo que después otorga, es decir, que todos estaban en lo cierto, menos en los términos de la cuestión, «que ambas dos partes dicen bien, aunque no se entienden entre ellas como conviene?»

Esto no estaba en las miras de Cerone, porque así no se habría podido dar el gustazo de contradecir a nuestros tratadistas. «Merezco algún galardón, escribe, pues *me conformo* con las autoridades y pareceres de otros (quizá) más especulativos que ellos, y por consiguiente (por decir así) ellos merecen ser tenidos por muy atrevidos en decir cosa que sea contraria a los pareceres de hombres tan doctos en todas las profesiones, como lo fueron Boecio... y Aristóteles... Sepa el discreto lector, que las razones que Boecio, Aristóteles y otros dan con mano derecha, Martínez, Montanos, Salinas y sus seguidores las toman con la izquierda, y con cuanto los unos quieren trabajar con explicaciones *por traerlos a razón,* están los otros tan fuera de ella, que no se la pueden persuadir. Yo, pues,

para servicio y provecho del nuestro discípulo, no dejaré de decir algo...; y para fundamento no quiero tomar otra cosa mas que una autoridad de Guillermo de Podio (la diferencia entre la raíz *semis* o *semum* de la palabra semitono. *Vid.* más arriba), alegada del mismo Gonzalo Martínez... Lo cual haciendo, dará ocasión de reir algún tanto, pues la misma autoridad entre las otras, que Martínez tiene en su mano para ofender a Boecio y a sus seguidores, quiero tomársela y cortar con ella todas sus frantumerías *(sic)*, de la misma manera que el Santo Rey David sacó de las manos del superbo Golias la espada, con que le cortó la cabeza.»

XLIX

MENCIONA CERONE LOS TRATADISTAS QUE NOS PERTENECEN

¿Risum teneatis?

Cuando Cerone *ha cortado la cabeza* al buen Martínez, advierte *que todos dicen bien* (página 286), y para que su obra sea más provechosa *al nuevo y curioso lector,* pone un breve sumario de las diferentes maneras, que entre los escritores músicos «se puede hallar nombrado el espacio *Mi, Fa,* así en el género cromático como en el diatónico, etc.»

Paso por alto una porción de capítulos más o menos bien tratados, según que son *originales* de Cerone o de su *colaborador* anónimo, y llego al capítulo LXXXIV, que trata de *Nombres de diversos Autores que escrito tienen de Música; así especulativos y Theóricos como prácticos.*

Menciona Cerone en una lista los siguientes tratadistas que nos pertencen:

Gonzalo Martínez de Bizcargui.
Bartolomé Ramos.
Baltasar Ruiz.
Bachiller Tapia Numantino.
Ciruelo.
Cristóbal de Reyna.
Francisco Tobar.
Francisco de Montanos.
Francisco Cervera.
Francisco Salinas.
Guillermo de Podio.

Juan Bermudo.
Juan Escribano, arcediano de Monleón.
Juan Espinosa, canónigo de Burgos.
Juan Martínez.
Miguel Martino (¿?).
Melchor de Torres.
Pedro de Loyola Guevara.
Tristano de Silva (sic), Tarazona.
Fr. Tomás de Santa María, de la Orden de Santo Domingo.

Villafranca (alude sin duda a Alonso Malaver, uno de los autores de las veintidós poesías que se mencionan en el principio del libro, maestro de capilla de la población citada).

El último autor mencionado es San Isidoro, cuando merecía ocupar el primer puesto.

La triste verdad de esta cita es, que todos esos autores de *sentido común* y clarividencias excepcionales, hicieron fatalmente posible la decadencia que acusa esa numerosa invasión de tratadistas retrógrados de la fuerza y consistencia, principalmente de los Cerone y los Nassarre, objeto de las diatribas e ironías del P. Eximeno.

Preséntase aquí, al analizar el libro III, la cuestión del sistema de solmisación guidoniana o de los hexacordos que pasamos por alto, lo mismo que la famosa *Mano musical,* porque son conocimientos que huelgan aquí y son propios de un tratado especial.

L

PROSIGUE EL ROTULADO DE LOS LIBROS SIGUIENTES

LIBRO CUARTO.—En el cual se pone *el modo de cantar las* Oraciones, Epístolas, Evangelios, etcétera, *así a la Española como a la Romana.* Bastante notable, como el libro tercero, debido todo al colaborador anónimo. Consta de cuarenta y un capítulos, desde la pág. 365 hasta 396.

LIBRO QUINTO.—*En el cual van puestos unos avisos muy necesarios en canto llano.* Notable. *Ut supra.* Consta de noventa y nueve y un capítulo postrero, desde la página 397 hasta 481.

LIBRO SEXTO.—*En el cual se pone el modo de dar lición de canto de órgano.*

En este libro, sexto de la obra de Cerone, hay un capítulo que tiene su importancia y que prueba que nuestro autor conocía *dicha nueva manera de solfear, adonde no hay necesidad de hacer Mutanza.* (Cap. LX, pág. 514).

LIBRO SÉPTIMO.—*Que es de los avisos necesarios en canto de órgano.* Comprende veinte y un capítulo postrero, desde la página 517 hasta 540.

LIBRO OCTAVO.—*En el cual se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta.* Pesado y enojoso. El arte del floreo, el glosado y del *cantar con gracia* de la escuela rossiniana, hallará un abolengo *ilustre* en Cerone. Consta de diez capítulos, páginas 541-564.

LIBRO NOVENO.—*En el cual van puestas las reglas necesarias para hacer contrapuuto sobre canto llano.* Consta de treinta capítulos, páginas 565-594.

LIBRO DECENO.—*Adonde se tracta de los contrapuntos artificiales y doctos, que hacer se suelen en los ejercicios*

musicales, como cosa de mucho primor. Consta de diez y ocho capítulos y páginas 595-608.

LIBRO ONCENO.—*Adonde se tracta solamente de los movimientos, que hacen las partes; pasando desde una Especie a otra regoladamente* (sic), *y con buena orden.* Notable; sin descomposturas, aunque se trate de *que sea compostura.* Consta de veintiocho capítulos y páginas 608-651.

LIBRO DOCENO.—*En el cual van puestos unos avisos necesarios para mayor perfección de la Compostura.* Escrito entre el comentador y el autor anónimo. Asoman las destemplanzas: *hideputa, mona vieja.* Consta de diez y nueve y un capítulo postrero, páginas 656-695.

LIBRO TRECENO.—*En el cual debajo del nombre de Fragmentos musicales, se van declarando diversas otras particularidades, no menos necesarias y provechosas, de los avisos del libro pasado.* Consta de sesenta y tres capítulos, páginas 696-762.

Dice en la página 704: «La razón de no ponerse aquí (la clasificación de las *Disonancias),* por no ser su lugar propio, pero ponerse ha en las *Addiciones Musicales,* obrecilla de mucho primor y habilidad... que confío en Dios... se acabará presto.» No debió publicarla para mayor honra del arte y de su pueblo de artistas.

LIBRO CATORCENO.—*Adonde particularmente se tracta de los Canones, Fugas, del Contrapunto a la XII, y de otros de mucho primor y arte.* Consta de cincuenta y un capítulos y páginas 767-812.

LIBRO QUINCENO.—*Que es de los lugares y pasos comunes: particularmente de las entradas y cláusulas.* Consta de varios ejemplos hasta el número quince; comprende páginas 813-872.

LIBRO DECISESENO.—*Adonde se tracta en particular de los doce Tonos, así naturales como accidentales, usados en*

canto de Órgano. Consta de treinta capítulos y páginas 873-935. Ya hice constar que en el final de este libro Cerone hace traición a su secreto. Descubre de quién es la doctrina contenida en el libro indicado (XVI) «atento que siempre se preponen y *siempre anteponer se deuen las aprobadas opiniones* agenas a sus propias...»

LIBRO DECISETENO.—*En el cual (para satisfacer a los aficionados a las sofistiquerías en Música) se tracta del Modo, Tiempo y Prolación: y, por consiguiente, se enseña a cantar las Composiciones modales, así antiguas como modernas.* Parte de este libro, descartadas las divagaciones de siempre, ofrece cierto interés, en especial todo lo que se refiere a la notación antigua, presentada de un modo claro y adornada con tablas de las diez y seis especies del *Género cuantitativo*, y de las ocho especies de la Prolación perfecta. Consta de capitulos diez y seis y páginas 936-964.

LIBRO DECIOCHENO.—*En el cual se tracta en particular de las notas en el número ternario, y de sus accidentes.* Consta de treinta capítulos y páginas 965-1027.

LIBRO DÉCIMONOVENO.—*Adonde se tracta, muy a punto* (¡!), *de las Proporciones musicales, y del modo de ordenar rectamente una Composición con diversas reglas modales.* «Al lector—le dice, que—: es tanta la voluntad que tengo de satisfacer al curioso lector, que aunque deseo la brevedad (estamos en la página ¡976 del horrible centón!), no puedo estar sin alargarme...» Y va a tratar de las *Proporciones...* ¿Las proporciones dijo el desproporcionado Cerone? ¡Huyamos! ¡¡¡No quedan alientos para seguirle en esta materia!!!

LIBRO VEINTENO.—*Adonde se declara brevemente la misa Lomme armi* (sic) *de Pedro Luys de Prenestina y en particular se pone en claro la resolución del Tenor.*

LI

UN LIBRO IMPORTANTE DEL MACHACÓN TRATADO DE CERONE

LIBRO VEINTIUNO.—*En el se tracta en particular de los Conciertos y conveniencia* (sic) *de los instrumentos musicales y de su temple.*

Este capítulo tiene todavía hoy importancia arqueológico-histórica para la organografía en general. Es un tratado abreviado de esta materia.

En el principio de la obra habla de los tañedores de *vihuela,* de *laúd,* de *arpa* o *guitarra.* En otra parte menciona *algunos instrumentos modernos:* «El sacabuche, la dolçayna, la guitarra, el *bordeleto,* el rebequín o violino, el cymbalo, la tiorba, la *sordelina,* y otros muchos.»

Léese en la página 249: «*Monochordio, gravecyembalo* y otras maneras diversas, con todo esto sus inventores, con pérdida en verdad grande de su merecida alabança de ellos, en las tinieblas se hallan enterrados...»

He subrayado de intento dos nombres de instrumentos citados por Cerone: *sordelyna* o *gayta,* dice en otra parte de su obra.

Pero ¿qué entiende por *bordeleto,* voz que no aparece en ninguno de los diccionarios italianos que tengo a mano? ¿*Bordeleto* viene de la voz italiana *bordone* o de *bordón* española? ¿Quiso expresar un bajo de cuerda, un bajo de viento y madera, el que nosotros llamábamos *bajoncillo,* o un *registro* del órgano?

«Ignoro qué instrumento sea el *bordeleto*—me escribió el maestro Barbieri—, pues sobre él no tengo ningún apunte... Se me ocurre la idea de si Cerone daría el

nombre de *bordeleto* a lo que en España llamábamos *bajoncillo,* pues este nombre español no lo cita Cerone en su lista de instrumentos.» *(Vid.* más adelante.)

¿Será, acaso, el *francés odrecillo,* que se menciona en la célebre poesía del Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, describiendo el recibimiento hecho a *Don Amor?*

En la nota que pone Soriano Fuertes al mencionado *francés odrecillo,* escribe: «El *orlillo* u *orlo,* instrumento no conocido en nuestros días, sino en los órganos»; pero esto no es posible, porque el *odrecillo* era un instrumento músico de viento parecido a la *gaita* y de la familia de las *cornamusas agudas,* cuyo nombre viene de *odre,* cuero de cabra o de otro animal, que cosido por todas partes y dejándole sólo una boca, en la que se aplicaba el tubo de una gaita, formaba un depósito de aire, tal como se ve en las gaitas zamoranas, vulgo *sachs de chemechs,* en Cataluña.

¿El odrecillo de Juan Ruiz, repito, es acaso el *bordeleto* de Cerone?

He de referirme algunas veces en estas investigaciones al texto del precioso documento arqueológico musical que Vander Stracten inserta en el volumen II, tomo 8.°, de la *Histoire de la Musique aux Pays-Bas (Les Musiciens Neirlandais en Espagne)* y forma parte del *Inventario general de los vienes y alajas de los quartos de Sus Magestades.* (Al margen.) *Tasado por Joan de Rojas Carrión, violero, en Madrid, a 13 de Mayo 1602.* Rubricado.

El inventario es, a poca diferencia, de la época de Cerone. Las citas aclaran algunos pasajes obscuros del texto y completan la breve ilustración que requiere esta parte de la obra de Cerone, por su doble importancia arqueológico-musical y técnica.

Las descripciones deficientísimas que nos han dejado los antiguos dificultan esta clase de estudios, muy expuestos a dudas y errores de bulto; importa, sin embargo, consignar datos y citar fuentes de consulta, para que pueda aprovecharlos el que emprenda la historia de los instrumentos musicales antiguos y modernos.

Pasa a explicar después el *modo de templar el arpa* (capítulo XV), que «se templa como se hace el *monochordio* y el *arpicordio;* mas con todo esto, es de saber que en ello se procede de tal modo, que no se divide tono ninguno natural, como se hace en los sobredichos instrumentos.

Por la cual cosa, sólo en ocho cuerdas consiste su templadura, estando que de *octava* en *octava* (volviendo siempre a la repetición), las voces agudas proceden de las graves, como por estas quince cuerdas notadas con las sílabas cantables, que en ellas naturalmente pueden hallarse, se conoce.»

A continuación la explicación de lo dicho en la tabla que presenta el autor de la *Arpa simple y ordinaria.*

«Por la cual cosa—añade—, se puede decir, que su cuerda más grave sea C-fa-ut, cantado por *B-quadrado;* o la de F-fa-ut, procediendo por *B-mol.* Porque desde la primera cuerda a la segunda, y desde la segunda a la tercera, hay intervalo de tono *sexquioctavo,* y desde la tercera a la cuarta hay el intervalo del *semitono cantable.*»

Bermudo, en su libro *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1548-1555), Lucas Ruiz de Ribayaz, en su *Luz y Norte-Musical* (Madrid, 1677) y otros autores, especialmente el primero, presentan tratados en regla, aunque sucintos, del *arpa,* y algunos detalles sobre el estado de este instrumento desde el año 1555.

Las cuerdas, simplemente extendidas entre la consola y la caja armónica, no tenían medios para modular.

Además de la de quince cuerdas que presenta Cerone, cita otras tres clases Prætorius *(Syntagma musicum. Tomus I,* Vitemberg, 1615.—T. II, de *Organographia,* Wolfenbüttel, 1619).

1.° El arpa común de veinticuatro cuerdas o más, desde el $\frac{\text{La}}{2}$ grave hasta el $\frac{\text{La}}{6}$ agudo.

2.° La grande arpa doble que podía dar los semitonos gracias al orden de cuerdas que tenía en cada lado de la caja armónica. Extensión de las cuerdas del lado izquierdo, desde $\frac{\text{Do}}{3}$ a $\frac{\text{Sol}}{4}$ (¿o a $\frac{\text{Sol}}{5}$?) lado derecho, desde $\frac{\text{Sol}}{3}$ a $\frac{\text{Do}}{6}$.

3.° Arpa irlandesa, montada con cuarenta y tres cuerdas, y cuya sonoridad era muy agradable desde $\frac{\text{Do}}{3}$ hasta $\frac{\text{Mi}}{5}$.

Vicente Galileo, en su célebre *Dialogo della Musica antigua e della moderna* (1581, *in.* fol.) describe minuciosamente (página 142) el *Arpa doble,* que se introdujo en Italia en sus días y gozó mucho favor. Del lado derecho, dice, estaban las cuerdas diatónicas, y del izquierdo, las cromáticas.

En el *Arpa* que describe Mersenne *(Harm. Univers,* 1636) había tres órdenes de cuerdas. Las veintinueve cuerdas del tercer orden se afinaban al unísono de las del primero.

Sigue: «*Del modo de templar la Cythara o Cítola* (capítulo XVI). Mas en la *Cítola,* es a saber, en aquel instrumento que los de Perusa llaman Cethara, se halla el *exacordio* mayor, en la diferencia de sus cuerdas, las cuales son solamente seis. Digo seis, porque dos posicio-

nes son acompañadas de manera que cada una de ellas tomamos por una sola, por cuanto la una en octava y la otra en *unisonus* con su compañera se templa... Y así, con la guía de las seis sílabas *Ut, re, mi, fa, sol, la* (que hacen la composición del *exacordio)* la dicha Cítola, se puede templar...»

Sigue: «*Del modo de templarse el Laúd* (Cap. XVII). El *laúd* (según el parecer de Juan M. Lanfranco)[1] es aquella tan celebrada *Lira* o *Cythera* de los antiguos, la cual primero fué hallada de Mercurio... Este instrumento (aunque imperfecto), parece sea el más acabado de cuantos hay, por cuanto en él, de traste en traste, se halla cada voz y sonido necesario, y aun en él se puede probar que en cada posición de la mano hay cualquiera de las seis sílabas cantables: porque poniendo la nota *Vt* sobre cualquier traste que sea (verdadera perogrullada), sus notas siguientes, sin yerro en los siguientes trastes se hallarán... Para el particular de la temple, sean señaladas sus cuerdas y juntamente denominadas (las cuales se toman por seis, no obstante que a la vista sean once), y entre ellas sean puestos los números, que no declaren su

1. Juan María Lanfranco, nacido en el territorio de Parma, probablemente en los últimos años del siglo XV o primeros del siguiente, fué maestro de la Catedral de Brescia. Escribió un brevísimo pero interesante y raro tratado, dividido en cuatro partes, titulado: *Seintille, o sia regole di Musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato... con l' acordatura de varis instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare potrá le voci di* la, sol, fa, mi, re, ut. (Brescia, Ludovico Britannico, 1533, 142 páginas, *in* cuarto). Según opinión de Perne, el citado Lanfranco da las explicaciones más claras y satisfactorias concernientes a las *prolaciones*.

participación y temple; y sean notadas con letras *abecedarias;* a fin se haga de dos cuerdas (o sean templadas en octava o en *unisonus*) un cuerpo solo.»

El autor pone el ejemplo correspondiente e indicando el número de cuerdas para el *tiple, sotanelas, mezanelas, tenores, bordones y baxos.*

Los autores de la *Histoire de la Notation Musicale* (París, 1882), Mrs. Ernesto David y Matías Lussy, hablan de un laúd de cinco cuerdas, del siglo xv, afinado como el que presenta Cerone, pero sin la cuerda $\frac{\text{La}}{3}$ del bajo, esto es, $\frac{\text{Re}}{3}$, $\frac{\text{Sol}}{3}$, $\frac{\text{Si}}{4}$, $\frac{\text{Mi}}{4}$, $\frac{\text{La}}{5}$. Afirman que el primer autor que habló de este laúd de cinco cuerdas, Sebastián Virdung *(Musica getuscht und ausgezogen..*, Basilea, 1511, *in.* 4.º), conocía también el de seis cuerdas, afinado como el de Cerone *(la, re, sol, si, mi, la).* Pero ni los citados autores, ni el de la *Histoire de l' instrumentation* (París, Firmin-Didot, 1878), Mr. Lavoix, hijo, hablan una sola palabra de las cuerdas dobles del templado, *las cuales,* como dice expresivamente Cerone, *se toman por seis, no obstante que a la vista sean once* (a la octava las tres graves y al unísono la tercera y la segunda).

Puesto que cito a Lavoix, aconsejo se ponga en duda todo lo que en su obra *(Vid. op. cit.)* se refiere, no sólo a la guitarra, sino a muchos instrumentos, de los cuales equivoca algunas tesituras. Las noticias son casi siempre de referencia e inexactas. Cita las obras de nuestros famosos tratadistas y tañedores Milán, Valderrábano y Bermudo, pero se puede asegurar que no las ha visto. Hay más todavía. No conoce el mecanismo de los instrumentos de cuerdas punteadas y se embrolla en los trastes cuando quiere dar una idea del templado de la guitarra citada por Mersenne *(Harmon. Univers.*, 1636).

Eso sí, no descuida sacar a cuento a los guitarristas

franceses, sin olvidar a los cantantes de salón que pusieron en moda la guitarra, algo tarde, allá por el año 1705, ni a los *lutistas* (me valgo de esta palabra porque no tenemos otra en español que corresponda al significado de *luthier)* Maréchal, Richter y otros.

Sigue después:

«*Del modo de templar la Vihuela de brazo y sin trastes.* (Capítulo XVIII). La vihuela de brazo (llamada comunmente violeta, que es sin trastes), si es de las ordinarias, sólo de tres cuerdas (salvo el bajo, que tiene cuatro) se compone, las cuales cuerdas se templan de quinta en quinta... Hoy día—escribe al margen—, las vihuelas bastardas son de cuatro cuerdas.»

A continuación explica «el modo de templar en concierto un juego de tres o cuatro destos instrumentos... que por ser distantes el uno del otro en quinta, esta orden se ha de tener».

Exemplo de las Vihuelas sin trastes (o bastardas) *templadas en Concierto.*

Trata en el capítulo XIX:

«*Del modo de templar el Violón o la Vihuela de arco, que es la que tiene los trastes.* La vihuela y el laúd se templan de la misma manera (dice en una nota puesta al margen). Para afinar un punto en vihuela se ha de guardar la misma regla que... para el monochordio. La vihuela se empieza a templar desde la *sexta* cuerda, con la cual se templa la *quinta* en cuarta, y ésta con la *cuarta,* se templa también en cuarta, mas la *cuarta* cuerda con la *tercera,* en tercera mayor se acomoda: la *tercera* con la *segunda* en *cuarta,* y la *segunda* con la *primera,* también en cuarta se templa (tocando las cuerdas en vacío), las

cuales son seis (dobladas en el laúd y sencillas en la vihuela).

Exemplo del Violón y Vihuela de arco.» Y a continuación pone el ejemplo del templado de *la Vihuela de arco en concierto.*

«Agora—escribe—, quien quisiera añadir el contralto (una vihuela contralto o alto), póngale de cuerda en cuerda en *unisonus* con el tenor.»

Al lado de un curioso ejemplo, escribe una nota concebida en estos términos: «*Tengan paciencia, si las letras no están puntualmente en frente de sus posiciones*», nota que no le agradecerían mucho los pacienzudos impresores de ese colosal centón, los buenos Gargano y Nucci.

En el capítulo XX expone una *Regla para poner en la Vihuela obras de Canto de Órgano.*

«...Las seis rayas a lo largo que aquí se ven significan ser las seis cuerdas de la vihuela, tomándola de esta manera, o con otras denominaciones. Las letras de cuenta del guarismo significan número, contando desde uno hasta diez. *Exemplo: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,* salvo esta letra, *o,* que en la cuerda que estuviere se ha de dar en vacío. Todos estos números señalan en qué traste se han de tocar las cuerdas... Todos los números que estuviesen enfrente los unos de los otros (en dirección vertical), tocarse han juntas las cuerdas en que estuvieren, y cuando estuvieren apartados el uno del otro, tocarse ha cada cuerda por sí.

Las figuras de canto de órgano que están encima de las rayas, señalan el valor de los golpes; y así todo número que estuviere con otros o por sí, se le dará el valor de la figura que tuviere por señal. Los puntillos

que hay en los espacios entre raya y raya, sirven de guiar los números que se han de dar juntos, y también sirven de guiar las figuras de Canto de Órgano sobre los números que han de estar. Las rayas que atraviesan las cuerdas (se refiere a las líneas divisorias) dividen la cantidad de un compás, que son los golpes que hay de una raya a otra: que si es un golpe se le dará el valor de una semibreve, y si hay dos golpes se le dará a cada uno el valor de una mínima; y si son cuatro golpes, se le dará el valor de cuatro semimínimas.» Así, por modo tan difuso, explica lo que nosotros entendemos por *cifra* o *intavolatura*.

Y a continuación el ejemplo correspondiente, debajo del cual añade: «Todos los golpes que hubieren de una figura a otra se tañerán al compás, y se les dará el valor de la figura que encima de sí tuvieren, etc.»

Dedica los capítulos siguientes a estas materias: *De cuánta fatiga sea el templar de los instrumentos* (capítulo XXI). *Que la templadura de diversos instrumentos en concierto ha de ser hecho de uno solo* (capítulo XXII); y presenta en el siguiente (capítulo XXIII) *una demostración universal de lo que suben y bajan los instrumentos musicales,* muy curiosa e importante...

«En cuanto a las *Cornetas,* así *blancas* como *negras,* naturalmente, no pasan de *quince voces* (puntos) comenzando desde A-la-mi-re; y adviertan que las *cornetas negras,* además de estas voces naturales, pueden, asimismo, subir cuatro, cinco y seis voces tan buenas y tan perfectas como lo sean las primeras principales.»

Sépase que había dos especies de cornetas, rectas o

encorvadas, llamadas, como dice Cerone, blancas y negras. Las primeras eran de madera o de marfil; poseían un sonido bastante dulce y por esto se llamaban, también, cornetas mudas *(Cornetti muti)*. La embocadura, que podía separarse del cuerpo del instrumento, se hallaba adherida en las cornetas encorvadas. Estas han persistido hasta nuestros días. Gluch las empleó, y en la actualidad pueden todavía oirse en algunas parroquias rurales de Alemania. Llamáronse también *cornets a bouquin* por la forma y materia de la embocadura, boj o marfil.

«Asimesmo—añade nuestro pesado autor—, entre las cornetas negras se halla una corneta que se llama *corneta tuerta,* la cual no sube más de *once voces reales,* principiando desde D-sol-re-ut hasta G-sol-re-ut, y con la clave no desciende más que a C-fa-ut.» Esta *corneta tuerta* será, sin duda, el bajo de la familia, el instrumento llamado en Francia *cornon,* largo de cuatro pies y ocho agujeros, el último cerrado por medio de una llave oculta en una especie de caja. Las cornetas tuertas, que probablemente no se recomendarían por su afinación, fueron reemplazadas por el sacabuche o trombón que, por lo regular, servían de bajo a las cornetas altas o tiples, cuyo papel consistía en doblar dulcemente las voces; en fin, los instrumentos de esta familia se llaman: *Zincke*, en Alemania; *Cornetto,* en Italia, y, como se ha dicho, *Cornet a bouquin,* en Francia. Es el *Lituus* de los latinos y el *Keren* de los hebreos, deducidos los nombres de estos instrumentos, quizá, de su construcción y las dificultades de entonación que ofrecían algunos de ellos.

Digamos que estos instrumentos fueron muy estimados durante el siglo XVI. Mersenne dice que «su sonido es semejante al brillo de un rayo de sol que aparece a través de las sombras, cuando se oye mezclado a las

voces en las iglesias catedrales o en las capillas». Artusi, en su obra *(L' Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna Musica.* Venecia, 1600), dedica a este instrumento una larga e interesante disertación. «Es el instrumento que mejor imita la voz humana—dice (página 5)—: para ser bien ejecutado conviene poseer un gran gusto, extensos estudios y extrema perfección.» Artusi presenta todo un verdadero método de corneta, dando minuciosos consejos sobre la embocadura, articulaciones, etc. Proclama, decididamente, que es el más difícil de los instrumentos, y cita con los más grandes elogios a dos cornetistas célebres de su época en Venecia, al caballero del *Cornetto* y Jerónimo d' Udine.

«Las *dulçaynas* sin claves no pasan de *nueve voces,* y con las claves once hasta doce, comenzando desde C-fa-ut a D-la-sol-re.»

Sabido es que el principio de resonancia de este instrumento, uno de los primeros que se inventarían en las épocas primitivas, consiste en una lengüeta doble, que vibra entre los labios bajo la presión del aire. Legado por la antigüedad a la Edad Media en su forma más primitiva y sencilla, llámase *frestel, fístula, chirimía, chalemel, dulzaina,* hasta que andando los tiempos se convierte en oboe en el siglo XVI, instrumento deforme, mientras el taladro de los agujeros o la disposición de la lengüeta y el sitio de las llaves, se hace de un modo tosco y sin consideraciones a las leyes de la acústica.

Luscinius *(Musurgia seu Praxis Musicæ,* 1542), presenta dos figuras groseras de este instrumento, muy parecidas a las *dulçaynas* que describe Cerone. Tiene el uno siete agujeros sin llave, y siete, también, el otro, pero

uno de ellos aparece armado de una llave escondida dentro de una especie de caja o *barrilete* taladrado con pequeñas aberturas.

Prætorius habla de un instrumento que tenía, como individuo de esta familia, ocho agujeros sin llave, dobles dos de aquéllos, uno de los cuales estaba colocado al lado del pabellón. El tiple de esta familia tenía dos pies de largo, dos pies cuatro pulgadas el tenor, y cinco pies el bajo (que constaba de once agujeros y tres llaves), cuya lengüeta se adaptaba a un serpentín.

Cerone habla en otra parte de su obra de la *gayta* o *sodelina* (sic), pero no la describe. «El *fagote-corista* solfea desde la octava baja C-fa-ut hasta el B-fa-mi agudo, que son *catorce* puntos de subida. Se dice *fagot-corista* por cuanto hay otro que no es de su tono, sino que es algún tanto más alto o más bajo.» Ese fagot-corista, algún tanto más alto o más bajo, *que no es de su tono,* ¿será un oboe bajo, o el que Prætorius (*Op.* cit.) llama *fagot-contrabajo* de seis agujeros y tres llaves, cuyo sonido más grave era el $\frac{\text{Re}}{2}$, el *doble fagot* (afinado una quinta más alta que el anterior), el *barítono,* el *tenor,* el *alto* o el *discantus?* Esta familia de fagotes, según Prætorius, llenaban los intervalos desde el citado $\frac{\text{Re}}{2}$ hasta el $\frac{\text{Si}}{6}$, fagotes del registro agudo, puesto que ya existían los oboes, añade el citado autor «se abandonaron pronto a causa de las dificultades de ejecución que presentaban»[1].

«Las *cornamusas* no pasan de *nueve* voces, empezando desde C-fa-ut a D-la-sol-re como las *dulçaynas* sin clave»;

1. En cambio, Vander Stracten dice en su obra *Les Musiciens Neerlandai en Espagne* (pág. 194), que vió en Toledo un cuarteto de instrumentos de viento compuesto de un fagote, dos grandes

hay que observar a esto que los instrumentos de lengüeta doble, tales como las *fístulas, chirimías, dulzainas,* etcétera, toscos y primitivos antepasados de la familia del oboe moderno, se construían tan deformemente, que no sólo eran muy difíciles de tocar, sino que fatigaban horriblemente al infeliz que los tañía. Imaginaron adoptar un pellejo al cuerpo del instrumento, que, en efecto, evitaba ciertas dificultades de embocadura, y de aquí nació la cornamusa, el *sach de gemechs* que se decía antigua y poéticamente cuando existía este instrumento, hoy desaparecido, en Cataluña.

Aplicaban al pellejo un juego de bordón, variado en su forma según la clase de cornamusa, grave o aguda, pues, ora constaba dicho juego de bordón de uno, dos o tres tubos, ora se reemplazaban por un juego de lengüetas encerrado en una caja de una forma especial.

«Los *fífaros (fífaros* por *pífanos)* no pasan de debajo de D-sol-re, y por arriba el tiple no pasa de la quincena.»

Fífaro, como hemos dicho, escribe Cerone en el texto de su obra, y *fíffano,* en el ejemplo de los puntos extremos de los instrumentos. Debe tratarse aquí, sin duda, de la *flauta* travesera llamada pífano. Por lo tanto, la extensión del tal *fífaro* o del *fíffano,* señalada por Cerone, conviene al pífano grave (si es cierto que los había) pero no al agudo, que en un principio constaba de seis agujeros y sólo se empleaba para la guerra o para la danza,

oboes y un pequeño fagote de serpentín, que servían, según parece, para acompañar los villancicos de la Capilla real de aquella ciudad. Uno de tales instrumentos que dicho musicógrafo trató de adquirir es el *fagote-corista (Chorist-Fagote)* de que habla Cerone, pero no dice si era el más grande o el de serpentín.

porque sus sonidos se aliaban perfectamente con los del tambor. Thoinot Arbau, en su *Orchesographie,* 1589, da una extensa y minuciosa descripción del pífano, cuya escala alcanza desde el $\frac{\text{Sol}}{3}$ hasta $\frac{\text{Re}}{6}$. Pero no hay duda que se conocían distintos pífanos, más o menos graves entre los agudos.

«El *tiple* de las flautas sube desde G-sol-re-ut primero hasta F-fa-ut añadido, que son *catorce puntos;* el *tenor* (la flauta tenor), procede desde C-fa-ut a A-la-mi-re sobreagudo que son *trece puntos;* mas el *bajo* (de flauta) desde el F-fa-ut *retropolex* (que es la octava de F-fa-ut primera en el orden de la mano, llamado F-fa-ut grave) hasta B-fa-mi agudo, que son *once puntos.*» Es decir, desde $\frac{\text{Fa}}{2}$ *(retropolex,* fuera del pulgar) hasta $\frac{\text{Si}}{4}$, según quiere Cerone.

Martín Agrícola, en su obra *Musica instrumentalis Germanica* (Wittenberg, 1545), cuenta ocho instrumentos diferentes de la familia flauta, desde el bajo de flauta, el gran bajo con serpentín, hasta la flautilla de tres agujeros. La agrupación de instrumentos de esta familia que presentan Agrícola, y también Prætorius, puede dar a comprender lo que sería un concierto de flautas dulces o traveseras, muy empleadas antiguamente, y aun a explicarnos la parte verdaderamente original de dichos conciertos, en los cuales los *virtuosi* cantaban y se acompañaban a la vez. «Puede tocarse un aire o una canción —dice Mersenne—, y cantarse al mismo tiempo la parte de bajo sin articular las voces, porque el viento que sale del bajo cantando, es capaz de hacer sonar la flauta, de modo que un solo hombre puede producir un dúo.»

La flauta travesera no es tan antigua, al parecer, que la flauta de punta. Se refieren a aquélla algunos textos poéticos desde el siglo XIII, aunque ya en el siglo XI se da idea de una familia completa de esta clase de instru-

mentos, hoy día, a pesar de nuestro cacareado revolucionarismo, reducida a una mínima expresión. En 1535 se dan detalles completos de su construcción, mecanismo, registros, etc., en las obras de Luscinius (véase *op. cit.*) y, más tarde, en las de Agrícola. (Véase *op. cit.*)

«Hay después otros instrumentos—añade Cerone—que se llaman *Sordones,* los cuales tienen el sonido como las *cornamusas,* y van tan bajo como el *fagote-corista* (catorce puntos), y son de tal naturaleza, que ni suben ni bajan hasta una cierta señal.» No puedo descifrar este logogrifo. ¿Qué entiende aquí, Cerone, por *sordones?* Tienen el sonido como las cornamusas... y son de tal naturaleza que ni suben ni bajan hasta una cierta señal. Y, sin embargo, en la tabla que pone más adelante, el *fagote* y el *sordón* aparecen en la misma división, y la tesitura que corresponde al fagote es igual a la del sordón, es decir, quince puntos, dos octavas, de $\frac{\text{Re}}{2}$ a $\frac{\text{Re}}{4}$.

Llamó, sin duda, *sordón,* al antiguo bajón semejante al fagote, pero de timbre más desagradable, instrumento de lengüeta de caña que corresponde a la primitiva familia del fagote, aunque no tenía ni su extensión ni su dulzura. ¿Es esto lo que quiso dar a entender Cerone? Sin duda, pues, llama *sordelina* a la gaita, y usaría la voz *sordone* (que no es italiana ni española), como aumentativo de *sordelina.* Esta mi opinión concuerda con la definición que Lichtenthal da en su diccionario a la voz *sordone* (que no he podido hallar en varios diccionarios italianos que he consultado). Escribe Lichtenthal: *Istrumento da fiato fuor d' uso, con un doppio tubo, come nel fagotto.*

«Los *Sacabuches* van tan alto, que llegan hasta A-la-mi-re sobreagudo, y bajan poco menos cuanto quisiera el tañedor, porque con alargar los cañones (tubos) y añadirles los tuertos (tonos o piezas de recambio) se sacan más voces de las de ordinario.» Y en la nota marginal, añade: *Sacabuches casi a veinte puntos, desde A-la-mi-re sobreagudo hasta los* retropolexos.

El *sacabuche* que menciona Cerone y se extiende desde el $\frac{\text{Re}}{5}$ hasta los *retropolexos* (fuera del pulgar), es decir, más bajo que el $\frac{\text{Sol}}{2}$, instrumento llamado durante la Edad Media *estive mesnable,* cuyo procedimiento, que consistía como dice el citado autor, «en alargar los cañones y añadirles los *tuertos*» (tonos o piezas de recambio llamadas también *tortil),* era el mismo aplicado a los trombones, trompas y trompetas o clarines desde el siglo XVI.

El sacabuche doblaba, ordinariamente, la voz de bajo, ejecutando la parte de tiple. Los tubos adicionales *(tortil* o *tuertos)* se idearon para facilitar la ejecución y para obtener un bajo suficiente.

El estado del trombón en 1620, tal como lo describe Prætorius *(Op. cit.),* era el siguiente:

1.° Trombón *discantus* o tiple; poco empleado y de mala sonoridad.

2.° Trombón tenor: parecido al nuestro.

3.° Trombón cuarta o barítono.

4.° Trombón doble, a la octava del trombón tiple.

Este último, según afirma Prætorius, acababa de inventarse en su época. Había de dos clases: el que se empleaba en las capillas era el más antiguo (nuestro *sacabuche* o *contratrompón);* el otro, más grave, inventado en 1616 por un tal Hanz Schereiber, podía producir el $\frac{\text{Mi}}{2}$ grave y a veces hasta el $\frac{\text{Do}}{2}$ (sin duda el que ha descrito nuestro autor).

Coloca Cerone el *sacabuche* entre los instrumentos estables y movibles. «Entre los estables, porque tiene las limitaciones y las posiciones naturales; y entre los movibles, porque con la ayuda del instrumento y habilidad del tañedor, se pueden mover las voces... aunque tiene sus *tuertos* ordinarios, y que por ellos se forman las voces estables, todavía el tañedor *con alargar y retirar la mano,* mejor diría, el brazo (moviendo las varas, que así las calificamos nosotros) *en el tocar las verdaderas posiciones, y con ayudar al instrumento, mientras que le da el viento,* se acomoda según las necesidades, y según ellas se gobierna...»

«...La mayor parte de los *órganos, clavicémbalos, arpycordios, monochordios, regales y claviórganos* son instrumentos que entre tonos y semitonos tienen *cincuenta voces* en la mayor cantidad, y algunos hay de cuarenta y dos solamente.»

Cerone habla varias veces de los *caños* o *cañones* de los *regales,* que se llamaban también *órganos de regalía* (véase, entre otras, la pág. 1062 de su centón) *que son templados por vía de ciertas lengüillas o galillos.* Luscinius (Musurgia, 1542) y Prætorius *(Op. cit.)* presentan dos modelos distintos cuyo sonido, según parece, se producía por medio de un juego de lengüetas libres.

A título de ilustración sobre esta materia, véase lo que leí en el acto de escribir esta nota, en una descripción firmada por el musicólogo Amintore Galli, que hacía en un periódico italiano de los instrumentos de música antiguos que figuraban en una Exposición celebrada años atrás en Bolonia. «El *regale* o *ninfale,* especie de órgano, que se ha oído no ha mucho en los conciertos celebrados en la Exposición, *differice da questo or-*

gano portatile (se refiere al modelo grabado, que acompañaba la citada descripción, de un órgano portátil o de regalía, de 1607, compuesto de trece tubos), *perche non ha che semplici linguette ancique lunghe canne.* Era el mismo instrumento que empleó Monteverdi en su *Orfeo* (1607).»

Cuando Cerone habla de los instrumentos que están sujetos a templadura (capítulo XXI de su obra), advierte «*que entre los que la confirman* (mantienen) *por algún tiempo* (clavicémbalos y monochordios) *no hay instrumento que más la mantenga y conserve que el órgano, y menos del regal;* estando que el uno se conserva templado por meses y años, y el otro de una hora a otra que se deje de tañer se destempla, y *así a cada momento, es menester tener en él las manos.*»

«En los órganos menores—dice el P. Nasarre (libro IV, capítulo XVIII, página 483 y siguientes de su *Escuela Música)*—que comunmente se llaman realexos o portátiles, se hace el flautadillo tapado, porque ocupa menos lugar; y se pone en la misma entonación de los que llevan el flautado de seis palmos y medio. Estos llevan ordinariamente otro registrillo en *octava,* otro en *quincena* y otro de *lleno,* que ordinariamente lleva tres caños, o cuatro lo más.»

Y en otra parte, al hablar de los conductos del órgano (página 489), dice: «En los órganos realexos no se necesita de semejantes conductos, por estar los fuelles muy próximos al secreto, aunque ha de llevar, también, *ventilla* (válvula) en el lugar donde recibe el aire el órgano, que no deja de ser conducto aunque sea menor. Fuelles, ordinariamente, llevan dos pequeños dichos realexos.»

En el artículo destinado a explicar la *división genérica de los instrumentos musicales* (capítulo II, libro XXI), dice que «los sonidos de los instrumentos se producen por vía de *viento,* de *traste* y de *arquillo.* Los instrumentos de viento que entran en los conciertos, son: *sacabuches, fagotes* o *bajones, doblados* (ya tomaremos acta de esta voz organográfica), *flautas, dulzainas, cornetas, cornamusas* y *cornamudas.* Entre los de traste hay unos que se tañen por vía de viento y otros por vía de pluma o galillo (entre los primeros los *regales, órganos* y *claviórganos* y entre los segundos los *monachordios, clavicémbalos* y *spinetas).* También la *cítola* o *cythara* se tañe con pluma, mas, empero, sin viento y sin teclas... Los de arquillo son las *lyras, vihuelas de arco, violones, rabeles* o *rebequines.* Otros hay que se tocan con punta de dedos, como los *laúdes, arpas* y *tiorbas,* etc. Los instrumentos que con mucha fatiga se mueven de un tono (quiere decir que se afinan), dice más adelante, son los *órganos* y los *claviórganos,* y en este caso se excluyen los *regales,* por ser instrumentos que, aunque tengan por la misma vía el viento que los *órganos* y los *clavicordios* tienen, con todo esto porque sus caños o cañones (tubos) son templados por vía de ciertas luengüillas o galillos por esto, pudiéndose fácilmente subir y abajar, se excluyen de los instrumentos inmovibles y pónense entre los movibles.» Y vamos, ahora, a los *rabeles.*

«Los *rabeles* o *violines* suben *diecisiete voces*[1] comenzando desde G-sol-re-ut agudo hasta B-fa-mi añadido por

1. Este pasaje de Cerone es importante; los *rabeles* o *violines,* dice, suben diecisiete voces, *sol* hasta *si* sobre la primera adicional y añade: «Además de estas voces, otras voces se pueden formar por

arriba de la mano; además de estas voces se pueden formar otras por artificio y habilidad del tañedor; lo mismo se dice de las *vihuelas* de brazo o bastardas, y de piernas, llamadas vulgarmente *vihuelas de arco* (veintidós y diez y nueve puntos, dice en la nota marginal).»

«La *violeta* chica (que es el tiple de las *vihuelas de arco),* sube y baja desde A-la-mi-re fuera de la mano, hasta A-re, que vienen a ser veintidós puntos. Mas el bajo (de dicha vihuela) procede desde D-la-sol-re a G-sol-re-ut bajo, que es octava *retropolex* de F-ut, que son diez y nueve *voces*. Finalmente adviertan que el tenor y alto de las vihuelas de brazo formaron estas voces de A-la-mi-re hasta F-fa-ut, fuera del principio de la mano; mas el bajo, porque se templa en octava grave con el

artificio y habilidad del tañedor.» Supone esto que sus contemporáneos, los artistas más osados, se atrevían quizá a pasar aquel malhadado Rubicón, el $\frac{\text{Si}}{6}$ de la prima del violín, el *non plus ultra* de las incursiones de la mano por el cuerpo cerrado del mango del violín, o bien que la facilidad de extender el registro del violín por medio del *démanché,* posturas o posiciones, sólo existía en teoría y que no se usó antes de la segunda mitad del siglo XVII. Quiere Lavoix *(*véase *op. cit.)* que el primero que haya hablado de esos atrevimientos del mecanismo del violín, que tantos recursos desconocidos ofrecería andando los tiempos, sea el P. Mersenne, quien conoció a ciertos *virtuosi,* y lo consignó en su obra *(Harm. Universelle.* París, 1636), que se atrevían a salir de los límites restringidos de la primera posición, cuando cita lleno de admiración y considera como excelentes violinistas, maestros de sus instrumentos, «a aquellos artistas que pueden hacer subir cada cuerda a la octava por medio del mango del instrumento».

No se adelanta tanto, ciertamente, Cerone, pero me parece bien dejar consignado que en su tiempo había, sin duda, en España e Italia, artistas o tañedores que, además de las citadas, otras voces podían formar por artificio y habilidad.

tiple, el más grave punto que puede formar (hablando de las vihuelas ordinarias) será el de B-fa-mi bajo hasta D-la-sol-re.»

Como Cerone no incluye entre sus descripciones de instrumentos (pero señala la extensión correspondiente a los que apellida *doblados)*, consulté el caso a mi distinguido amigo y colega el maestro Barbieri, quien me contestó con su proverbial amabilidad: «Estoy por asegurar que Cerone, a fuer de poco práctico en la lengua castellana, dió semejante nombre de su invención a los instrumentos muy usados en su tiempo, conocidos en España con el nombre de *orlos,* de cuyos instrumentos —sea dicho de paso—poseo tres ejemplares en mi colección, y tienen una figura *doblada* o *encorvada* en forma de cayado. El *orlo* se llamaba: en alemán, *kummhorn;* en francés, *cromorne,* y en italiano, *cromorno.* Ahora bien, como Cerone no incluye en su descripción el instrumento así nombrado, pero como al propio tiempo señala a sus *doblados* la extensión correspondiente al grupo de los *orlos,* creo que bajo aquel nombre señala a estos instrumentos; y si esta mi creencia no tiene fundamento verdadero, me declaro incompetente para resolver la cuestión.»

La cuestión fué resuelta perfectamente por el malogrado y simpático Barbieri, pues la significación exacta del *orlo (cromorne),* concuerda con la que dan la mayoría de los diccionarios de nuestra lengua cuando definen: *Instrumento músico de boca, volteado como un cayado, y, además, uno de los registros del órgano.*

El *orlo,* pues, es un instrumento de lengüeta doble que figuraba entre la familia de los antiguos oboes y

bajones, todos originarios de la Edad Media y cuyo uso se difundió mucho durante los siglos XVI y XVII. Los bajos de los *orlos,* lo mismo que los fagotes, los llamados *cortaux* y los *cervelas* (el *racket* alemán), formaban el bajo a los oboes y cornamusas. Tenían ocho agujeros y una llave, los barítonos lo mismo y cuatro llaves, los altos y los tiples ocho agujeros sin llaves. El diapasón o extensión de los cuatro individuos de esta familia, era el siguiente: los bajos, de $\frac{\text{Do}}{2}$ a $\frac{\text{Sol}}{3}$; los barítonos, de $\frac{\text{Do}}{3}$ a $\frac{\text{Mi}}{4}$; los altos, de $\frac{\text{Sol}}{3}$ a $\frac{\text{La}}{5}$; y los tiples, de $\frac{\text{Do}}{4}$ a $\frac{\text{Re}}{5}$.

LII

ORDEN DE CAPÍTULOS DEL TRATADO ABREVIADO DE ORGANOGRAFÍA DE LA OBRA DE CERONE.

Interrumpido el orden de capítulos de este interesante libro de la obra de Cerone (verdadero y abreviado tratado de Organografía, como he dicho), para dar lugar a los extractos que, aparte de los comentarios que llevo hechos, tomaré, ahora, nota de todos los que contiene el citado libro, para que pueda consultarse el orden de materias expuesto en el inclemente centón del farsante bergamasco.

Capítulo I.—*Que sea instrumento: del nombre de diversos instrumentos, y qué quiere decir instrumento musical.*

Cap. II.—*División genérica de los instrumentos musicales usados en los conciertos modernos.* (Fuente de noticias para la historia de la instrumentación, como hemos visto.)

Cap. III.—*Que sean los instrumentos que tienen el sonido estable y siempre firme* (las cornetas, las chirimías, las flautas, las cornamusas, los fagotes y los demás instrumentos que tañen mediante los agujeros), y cuáles *movible* y *variado* (las vihuelas, los rabeles, el archivihuela, la lira, el monochordio, etc.) «Los otros que con mucha fatiga se mueven de su tono, son los órganos y los claviórganos, y, en este caso, se excluyen los *regales,* como instrumentos menos movibles y pónense entre los más movibles.»

Cap. IV.—*Si todos los instrumentos tienen todos las voces reales, ¿cuáles son los que pueden formar otras más, de las propias y verdaderas, y con cuáles instrumentos se*

pueden tañer las partes todas? (Los que con las limitaciones terminan sus voces, según Cerone, son los órganos, los claviórganos, los regales, los clavicémbalos, los monochordios y las spinetas *(sic)*, mas, también, las chirimías, flautas y otros; *los otros que pasan sus naturales términos* son las cornetas, las dulzainas, las vihuelas, los rabeles y otros semejantes... no por vía natural, sino por habilidad del tañedor y por el artificio del instrumento).

Cap. V.—*Entre los instrumentos musicales, ¿cuáles son los que están sujetos a la templadura?*

Cap. VI.—*¿Cuáles son aquellos instrumentos que templados una vez quedan templados por siempre?*

Cap. VII.—*Si los instrumentos que son sujetos a la templadura; si todos se templan de una misma manera o diversamente, y si hay instrumento ninguno que sea semejante con otro en el temple.*

Cap. VIII y IX.—*Destinados al temple de los instrumentos.*

Cap. X.—*De cómo el sentido se queda satisfecho, aunque no tengan los intervalos de las consonancias sus verdaderas formas.* (Según Cerone, aleccionado por su colaborador anónimo, es *porque en las músicas de voces, muchas veces oímos un cierto qué, lo cual, antes parece tener del disonante que del consonante).*

Cap. XI.—*De unas reglas generales para templar los instrumentos y particulares avisos para el órgano y monochordio, etc.*

Cap. XII.—*Del modo de templar el monochordio, arpicordio, clavicémbalo y el órgano, etc.*

Cap. XIII.—*Otro modo de templar el monochordio y el órgano más exemplificado.*

Cap. XIV.—*Del modo de templar la lira de siete cuerdas.*

Cap. XV.—*Del modo de templar el arpa.*

Cap. XVI.—*Del modo de templar la cítara o cítola.*

Cap. XVII.—*Del modo de templar el laúd.*

Cap. XVIII.—*Del modo de templar la vihuela de brazo y sin trastes.*

Cap. XIX.—*Del modo de templar el violón o la vihuela de arco, que es la que tiene los trastes.*

Cap. XX.—*Regla para poner en la vihuela obras de canto de órgano.*

Cap. XXI.—*De cuánta fatiga sea el templar los instrumentos.*

Cap. XXII.—*Que la templadura de diversos instrumentos en concierto ha de ser hecha de uno solo.*

Cap. XXIII.—*Demostración universal de lo que suben y bajan* (extensión) *los instrumentos musicales.*

Cap. XXIV.—*Tres son los abusos principales que se hallan en los conciertos modernos y la causa porque no salen con perfección.*

Cap. XXV.—*Modo de concertar y acompañar los instrumentos musicales.*

Cap. XXVI.—*El cuidado que ha de tener el Maestro de capilla haciendo su música para que salga más acabada y sin tantas imperfecciones.* Consta este libro de páginas 1037-1072.

LIII

LAS SUTILEZAS DE CERONE Y FIN DEL VOLUMINOSO TRATADO. REFLEXIONES.

Libro veintidoseno.—En el cual se ponen unos enigmas musicales para *sutilizar* (¡!) *el ingenio de los estudiosos.* (¿Para *sutilizar,* dijo? *Guarda e passa.*)

Acaba el voluminoso tratado en la página 1160 y una hoja de *Registro.*

¡No, no acaba aquí, todavía, el tratado! Hay una *conclusión, excusa del autor,* y una vistosa fiesta o ramillete de fuegos artificiales:

Iamque opus exegi, quod me Jovis ira, ne ignus,
Nec poterit ferrum, nec edax, abolere vetustas.

Sigue la tabla y... *post me diluculum,* exclamaría el archifamoso Cerone.

Y ahora ¿qué contestación dará el crítico al orgulloso *Quid ultra quœris ¡Quid ultra!* de la portada? Que Cerone, en efecto, dice cosas muy notables cuando habla por boca de ganso, en los libros que tratan del *canto eclesiástico* y en los que se refieren al *contrapunto,* a la fuga, etc. Para hallar, sin embargo, todas esas margaritas echadas a los... (aquí el vocablo) por el grosero Cerone, hay que buscarlas echando escorias a un lado.

Lo bueno y lo malo que hay en la obra, el tono doctrinal y conveniente en que se dicen unas y otras cosas, y el fastidio que inspira cuando uno se halla, quieras no quieras, respirando aquella erudición pesada y llena de divagaciones que no vienen a cuento, hacen maliciar, en

efecto, como supuso Fetis, que en la confección de la obra intervinieron *dos* personalidades; a la una todo le venía holgado, y la otra no entendía ninguna de las materias que se disponía a tratar; tanto es así, que no se comprende la existencia de un colaborador docto y un colaborador estúpido, so pena de prestarse aquél, caso increíble, a consentir y tolerar las simplezas que a éste le pluguiera enzarzar en la obra. De modo que es un hecho incontrovertible, que en la obra de Cerone hay *dos* colaboradores: un colaborador de mérito, Zarlino, sin duda; y un colaborador o comentador descarado, el fatuo y ridículo Cerone.

LIV

MÁS REFLEXIONES

Pero después de haber hecho resaltar los singulares extremos de esa doble colaboración, y de dar al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios, bueno será consignar todavía otras reflexiones, además de las expuestas, que ponen en duda la veracidad de Cerone al *atribuirse* la paternidad de *todo* el *Melopeo;* y al decir *todo* me refiero a la parte doctrinaria, a la buena; téngase presente lo que nos dice él mismo en el preámbulo de su obra, que concibió la idea de escribir un tratado sobre Música antes que soñase en alejarse de su patria, y que hasta había puesto mano a la obra cuando fué llamado a desempeñar el cargo de cantor en la iglesia catedral de Oristán; este cambio de posición desbarató el proyecto acariciado y lo habría desechado completamente si al pasar a España no hubiese notado *la ignorancia en que vivían los maestros españoles,* ignorancia que, a su juicio, explicaba la misma rareza de libros sobre la Música, etcétera, etc., suprimiendo de un golpe las obras de nuestros famosos tratadistas, y no hiciese con nosotros obra de misericordia, enseñando a los que no sabían.

LV

ÚLTIMAS REFLEXIONES

Aquí, Fetis, pregunta con razón: ¿Tenía Cerone suficientes conocimientos para emprender obra de tal vuelo y sobre todo tan vasta? Fetis, lo pone en duda, y como él muchos autores que se han ocupado en esto, más y más si se considera el ningún valor del tratado de canto llano que publicó en Nápoles en 1609. Compárese este tratado con el excelente trabajo sobre la misma materia, contenido en los libros III, IV y V del *Melopeo,* dice Fetis, y se comprenderá con dificultad que pueda haber trazado una sola mano el mismo asunto que en aquella obra resulta pobre y en ésta preciso y lógico. Compárense estos tres libros con el primero, obra de Cerone sin duda, en que se pone a divagar sobre las *consonancias naturales.* Las demás partes, no olvidando que se han de pasar siempre por alto mil fatuidades y simplezas, contienen una exposición bien hecha en la que es de admirar el método. Ahora bien, hay un hecho que nos da la clave de tan singulares anomalías como presenta esta obra. Es el siguiente: «Dice Zarlino en sus célebres *Sopplimenti musicali*—añade Fetis—, que tenía compuestas dos grandes obras, la una intitulada *Re Musica,* en veinticinco libros, y la otra *Il Melopeo o Musico per etto.* He aquí sus palabras: *Avendo parlato ora a sufficienza dell' ultima parte della cosa che considera in universale e in particolare della musica e della melopeia, un' altra fiata vederemo quelle cose che appartengono al Melopeo o Musico perfetto. Laonde rendendo grazie immortali a quello che habita col suo Figliuolo... di havermi concesso tanta*

grazia ch' io potró satisfare al debito, che giá molto tempo ho contratto conciascheduno studioso, ponendo in luce hormai i promessi venticinque libri de Re Musica; fatti in lingua latina, con quello ch' io nomino Melopeo o Musico perfectto. La gran obra, anunciada terminantemente por Zarlino, no se publicó durante su vida y no se hallaron los manuscritos después de su muerte. ¿No es verosímil que cayesen en manos de Cerone y que éste aprovechase en su *Melopeo* las mejores ideas del *Melopeo* de Zarlino? Escribió un libro para España y los *ignorantes españoles:* habla con elogio del mismo Zarlino; habla también de autores tales como Valerio, Bona, Zacconi, Van der Pute, *que no publicaron sus obras sino después de la muerte de aquel gran teórico,* escribe un libro para España, da reglas para los diferentes géneros de composiciones (habla siempre Mr. Fetis), y no dice de las *boleras, tiranas, villancicos, seguidillas,* etc., que hubieran dado *carácter español* al libro y hubiera *enseñado* también *estas cosas* a los *ignorantes españoles:* repite, simplemente, lo que halló en el original de Zarlino: si Zarlino no habla de tal o cual asunto, cállase Cerone como un muerto. A todo esto, debe pensarse que Cerone oiría algo en el género de música profana durante su larga permanencia en España. Otra anomalía. Cita innumerables compositores italianos, franceses, flamencos y sólo habla y por incidencia de Morales, Guerrero y Victoria. Ciérrase a la banda, prosigue Fetis, cuando en una obra *escrita para España,* debió haberse impuesto la obligación de tratar de estudiar (es lo menos que podía hacer), y hacer resaltar la originalidad característica de una multitud de artistas españoles. Silencio absoluto, altamente significativo, sobre el famoso rito mozárabe. Estuvo en Tarragona y sin duda no tuvo tiempo de visitar a Toledo.»

LVI

CERONE, IMPOSTOR

Verdaderamente, Cerone fué un impostor, una especie de Sargento Cardenal de la Música, como le he llamado; no se puede dar crédito a su palabra, y miente cuando dice que escribió su libro en España: lo escribió en español, sí; pero fuera de España, ordenando en Italia apuntes tomados de nuestros tratadistas, que sacaba a colación a medida que el original anónimo que tenía a la vista le ofrecía ocasiones para herirles desde lejos, como lo hizo con Guevara, con Martínez Bizcargui y otros.

La impresión que se saca de esta obra es la que he apuntado y consignado lealmente, volviendo por los fueros de la justicia artística española ultrajada. Yo no sé cómo tratarán los italianos a *su* Cerone (jamás me he cuidado de averiguarlo), sólo sé que las pruebas aducidas por Fetis son incontrovertibles; las he robustecido, robando tiempo a ocupaciones más dignas; si no bastasen las pruebas de Fetis y los extractos que yo he hecho para apoyarlas, ahí está el bravo abate Eximeno, que las aduce más fuertes y terminantes que las de Fetis y las de todos los críticos reunidos. Asestará sus tiros al *Melopeo* y escribirá una sátira doctrinal tan graciosa y tan humorística que no tendrá precedente en la literatura musical de ningún país, ni aun en Italia, que cuenta entre sus famosas sátiras musicales *Il Teatro alla moda*, del célebre Marcello; escribirá la historia de una especie de Quijote de la Música (ya sabía él que el asunto era,

por decirlo asi, de corporación, de clase, de una partícula de la humanidad, y que no podía atacar la noble inspiración de una individualidad siempre tristemente antigua y nueva, sino ridiculizar el vicio y el mal gusto de una época, de una especialidad de endiablados estudios, las prácticas estéticas, ridículas, aplicadas a la técnica de un arte en las ideas de un libro cual el de Cerone, que influyeron tan desastrosamente, por unas y otras causas, en nuestros maestros), escribirá la historia de un demente y de un golpe acabará con el fanatismo ejercido por la obra del bergamasco enterrado ya hoy día, afortunadamente, en el más ignorado estante de una librería.

LVII

LA «ESCUELA MÚSICA» DEL P. FRAY PABLO NASSARRE

Y acerquémonos, que ya es hora, a ese otro «único legislador, infalible en materia de gusto musical» después del fatal e intemperante *Melopeo* de Cerone; a *ese organista ciego de nacimiento y de profesión* y también *ciego de vista,* así llamado malignamente por su fustigador P. Antonio Eximeno; organista ciego del convento de San Francisco, de Zaragoza, «segundo Jubal», «Santo Padre de la Música», «organista científico, cuya discreción, no divertida a humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia». Así le incensaban, bandeando botafumeiros, los panegiristas de su tiempo.

Dos obras conocemos de Fray Pablo Nassarre, que ese es el nombre del autor, que casi llegó a sustituir a *El Melopeo* en el aprecio fanático de nuestros compositores y ejecutantes; titúlase la primera *Fragmentos músicos,* libro práctico y dispuesto con mucha sencillez y recomendable método, que el autor le refundió más tarde, y no siempre para mejorarle, en los dos tomos en folio de su famosa *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte,* etc., Zaragoza, herederos de Diego de Larrumbe. La segunda edición de *La Escuela Música* es de 1723, por los herederos de Manuel Román, impresor de la Universidad de Zaragoza. Ofrece la particularidad de estar impresa en 1723, un año antes de la primera parte.

La Escuela Música, del P. Fray Pablo Nassarre, volu-

minosa y repleta de empirismo, bravamente zarandeada y vapuleada, como la de Cerone, por el intrépido padre Eximeno en su *Don Lazarillo Vizcardi,* es un alto, o mejor dicho, un retroceso en el movimiento iniciado por los tratadistas, verdaderamente atrevidos y llenos de bizarrías y atrevimientos que propendían en osado empeño a la libertad artística, que están a mil leguas de los claros y videntes tratadistas del siglo XVI, que no les cito, aunque no les olvido, sobre todo a Salinas y a Lorente (el peregrino autor de *El por qué de la Música).* Prolongó *La Escuela Música* el desastroso influjo que produjo el indigesto centón del farsante Cerone y el empirismo de esas dos obras que se dejó sentir, más o menos, en las de sus continuadores, quienes sólo juraron por la fe de las doctrinas de Cerone y Nassarre, que expusieron, practicando y creyendo lo que ellos creyeron y practicaron: que «el gusto de la música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad y biensonancia de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la fineza de las consonancias; y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento del perfecto músico y no el simple oído de cualquiera persona». Dada esta fatal creencia, creyéronse los contrapuntistas con facultades absolutas para desbarrar a su capricho, sin respeto a la razón ni a los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril; en un absurdo empeño de buscar y vencer dificultades sin rastro ni reliquia de sentimiento estético, sentimiento convertido en ir, como doctrinal único, a la zaga de trocados y contrapuntos dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el tema cantollanesco obligado encima de la composición, abajo, en medio, por delante y por detrás, sazonando este gongorismo y barroquismo musi-

cal con lucubraciones sobre la *armonía celestial,* amenizadas con peregrinas tablas de enigmas musicales, que ora figuraban un florero, un elefante, dos sierpes enroscadas, ora un sol eclipsado o una luna semiapagada, un tablero de ajedrez y otras invenciones, tan bárbaras como éstas y otras que pudiéramos citar.

LVIII

LOS «FRAGMENTOS MÚSICOS» DEL MISMO AUTOR

Ya avanzamos antes al hablar de los *Fragmentos músicos* de este autor, que los refundió luego, «y no siempre para mejorarlos», en los dos tomos en folio de su *Escuela Música según la práctica moderna*. Pero hemos de añadir, que, a pesar de todo y hasta de las mismas ironías del P. Eximeno, intercaladas a granel en las páginas de su *Don Lazarillo Vizcardi,* se explican las claudicaciones del P. Pablo Nassarre, cuando se deja llevar a ciegas de Cerone para hablarnos de «la *primera parte de la Música*, que es la que hacen los cielos; del influjo que éste ejerce en la música humana y aun en los humores del cuerpo»[1]; o cuando supone que la razón de no oir nosotros la música de las esferas, procede de que el pecado original nos lo impide; o bien cuando nos habla con toda seriedad de la distancia musical que hay de la Tierra al Sol, de los planetas entre sí[2] y otros y otros excesos; no se

1. «La conveniencia que tienen los cuatro humores con los doce signos (de Zodíaco), por no dejar parte por decir del dominio de los planetas..., es que Saturno conviene en consonancia con el humor melancólico; Júpiter, forma su concento con la sangre; Marte y el Sol, con la cólera; Venus, con la flema; Mercurio, tiene dominio sobre lo más sutil de los cuatro humores; la Luna, tiene su dominio sobre todo humor ácueo.»

2. «Cuanto más los círculos o planetas son más bajos y más cerca a la Luna, causan sonido más grave, y cuanto son más altos y más se allegan al cielo más alto, resuenan más agudamente... Los cielos forman diversidad de consonancias... desde el principio que fueron criados hacen Música, siempre con grandísima variedad, y la harán así mientras Dios los mantuviere en el sér con que los crió.»

puede negar que *La Escuela Música* tiene su mérito principal, dado su tiempo, en todo lo técnico, y no se puede negar tampoco lo que intentaron sus antecesores lejanos, los Egidio, los Pareja, los Podio, los Guevara, Mudarra, Santamaría, Bermudo, Salinas, Lorente, Soto, Ureña, Montanos, Goes, Caramuel, como los más inmediatos, los Tosca, los Ulloa; esto es sacar al arte de la Música de las garras del empirismo y afianzarlo en «principios y reglas generales como los tienen todas las artes mecánicas y liberales». Esto era lo que el arte tenía de propio y derivado de la tradición del siglo XVI. Esto era lo racional, sensato y digno de grande y verdadera alabanza.

PRÓLOGO[1]

Lector benévolo o malévolo (que de todo hay en la viña del Señor, y yo no sé con quién hablo): si eres benévolo, creerás lo que te quiero decir, aunque no te lo jure; si malévolo, aunque te lo jure, no me creerás. Me creas, pues, o no me creas, lo que te digo es que por tres veces me he puesto a escribir este Prólogo, y otras tantas se me ha caído de entre los dedos la pluma, divagándoseme la imaginación a pensar quién diablo habrá inventado esta moda, que cuando un hombre de bien toma en las manos un libro, para ver cómo el autor desempeña la materia que promete tratar, se le haga un alto allá con un prólogo, con el cual se le quiere meter en el cuerpo un juicio de tal libro, contrario, por lo común, al que él se formará por sí mismo después de haberlo leído. La palabra prólogo viene sin disputa del griego; pero los escritores griegos no eran tan bobos, que se lisonjearan de poder echar el polvo en los ojos a los que iban a leer sus escritos. Tampoco los romanos cayeron en esta simpleza, a lo más Cicerón, al principio de sus tratados filosóficos, dice cuándo y con qué ocasión los escribió. No hablemos de los godos, de los cuales, después de tantos registros de archivos y bibliotecas, después de tantos ensayos y disertaciones sobre sus Concilios y medallas, sobre sus códigos de leyes y autos de bueno o mal gobierno, aun no se ha podido llegar a averiguar

1. Prólogo del *Don Lazarillo Vizcardi*, reproducido del manuscrito original en la edición de Barbieri. Madrid, 1872.

cuándo y cómo aprendieron a leer y escribir. Esta bendita moda, se me ofrecía mis distracciones, no nos la hubiesen traído de Italia los saltimbancos, los cuales, con muchas y muy retóricas habladurías, nos despachan por colirios muy específicos para el mal de ojos, ciertos botecitos de cristal, muy lindos, con agua del pozo. Dirás, ¿y qué perjuicio, qué daño, qué mal se le puede seguir al lector de entrar a leer un libro con la distinta noticia de su plan y diseño? Mucho más cuando con la tal noticia se le aviva la curiosidad, haciéndole saber que hallará en el tal libro nuevas y extraordinarias verdades y descubrimientos jamás vistos ni oídos; que los que hasta entonces han escrito en la materia han sido unos pobres hombres, quién difuso, quién diminuto, quién confuso y obscuro, y ninguno falto de errores; que en el libro que el lector tiene entre manos, nada de sustancial se omite de cuanto hay que saber en la materia, dispuesto todo con tan natural orden de ideas, que unas nacen de otras, como de la raíz nace el tronco, del tronco las ramas, de las ramas las flores, de las flores los frutos; con tanta claridad, que cualquiera mediano talento, con el socorro del tal libro, puede salir, sin ayuda de vecino, matemático, filósofo, jurista o teólogo, según la materia; que el autor, por atender a la sustancia de las cosas, no se ha curado de las lindezas del estilo; acabando como acaban las cartas, con un cumplimiento, pidiendo al lector benigno que disimule las faltas (que según el prólogo no hay). Yo no digo que por un tal prólogo, le haya de venir al lector un dolor de costado u otro mal tan grave, que se le haya de sacramentar; pero sí el quedar entripado de mentiras. En primer lugar, el extender en el prólogo un largo y razonado plan de la obra, es como si a la puerta de un palacio se colgara un cartel que dijera:

«Este palacio está aislado, tiene dos puertas, cuatro fachadas, tres apartamientos, cuarenta y ocho ventanas por apartamiento y treinta y seis por fachada»; a los ciegos con esas, dirá cualquiera y pegará fuego al cartel. Si quiero saber el plan de la obra y las materias que en ella se tratan, leo el índice de los libros y capítulos, y santas pascuas. En segundo lugar, ¿quién sabe que las verdades o mentiras, que el autor nos despacha por nuevas, no sean tan viejas que las haya hallado en algún manuscrito cubierto de polvo, arrinconado en alguna biblioteca de monjes Benitos? ¿De cuántas novedades no pudiera un autor engalanar su libro, si entendiera la lengua madre en que están escritos los libros vizcaínos? Si los prólogos, que prometen enseñar esta y la otra ciencia sin ayuda de vecino, no fueron otros tantos botecitos de cristal con agua del pozo, a estas horas se hubieran ya tapiado las puertas de las escuelas de todas las ciencias. Sobre todo, el tomar la mano en el prólogo a los aprobantes, y no dejarles nada que decir en alabanza de la obra, es una mala crianza.

Sin embargo, por cumplir con la moda y no dejar desairada esta obra sin su poco de prólogo, no quiero en él, como hacen otros, engañar a mis lectores; quiero, mal que me pese, confesarles llana y sinceramente una verdad, y es que ésta, que parece les quiero dar a entender que es una historia, no es tal; es una fábula, cuyo objeto y fin, o como la llaman los fabulistas, cuya acción es la instrucción del joven don Lazarillo Vizcardi en los principios y origen de la música en general, y en el buen gusto de sus tres principales ramos: instrumental, teatral y de iglesia, y el celo y actividad del mismo joven en proteger a los profesores de mérito y promover el buen gusto, en particular del último de los tres sobredichos

ramos de música. Una fábula en que el lector no halle alguna instrucción moral o científica, es una composición inútil; en la instrucción, pues, de Lazarillo, hallarán la suya las personas cultas que, sin haber estudiado ni ejercitar las artes de genio, desean distinguir en ellas los vicios de las perfecciones. Para amenizar este argumento, y porque el principal objeto de esta obra es dar a conocer los vicios con que primero el abuso del contrapunto corrompió la música eclesiástica, y después la instrumental y la teatral la han profanado, se ha contraído la acción al concurso de un magisterio de capilla vacante de una iglesia, cuyo Cabildo ha de conferir por votos el tal magisterio; y del concurso y de la elección resulta un tal contraste de los varios y opuestos modos de pensar de los personajes, que la elección de maestro de capilla se reduce a pleito ordinario ante la curia eclesiástica, en cuya sentencia estriba la resolución de la fábula.

Tiene ésta, como todas las demás fábulas, sus episodios; y el del maestro de capilla loco, que ha enloquecido cavilando en lo que Cerone y Nassarre enseñan sobre la armonía de los planetas, y sus influjos en los tonos del canto llano, sobre la virtud medicinal de la música, sobre los cánones enigmáticos, y artificios del contrapunto que se perciben y gustan por los ojos con el entendimiento, y no con el oído, este episodio, digo, que acompaña la acción desde el principio hasta el fin, está tan íntimamente enlazado con la instrucción de Lazarillo, que en él adquiere noticia este joven de las musicales extravagancias, de que han atestado sus tomos en folio los dos sobredichos autores, tan acreditados en el vulgo de nuestros músicos y tan manejados de los que se tienen por profundos y macizos maestros de capilla.

Lo que sin duda es útil, es aquel *Interlocutores* que suele preceder a las fábulas activas; esto es, el catálogo de los personajes que tienen parte en ellas, con el carácter de cada uno, porque éstos son otros tantos apoyos de la lectura de la fábula, y otros tantos estímulos de la curiosidad de ver cómo personajes de tan varios y contrarios modos de pensar y de obrar, concurren a una fácil y natural resolución de la fábula. Por esto ha parecido introducir al lector en ésta, con la noticia de los personajes que la componen; y son:

Don Lazarillo Vizcardi, italiano de origen, joven muy culto, de nobles prendas, deseoso de instruirse en los verdaderos principios de la música y de promover su buen gusto; hijo de

Don Eugenio Vizcardi, rico comerciante, hombre serio, caritativo y dotado de las virtudes propias de un padre de familia.

Don Narciso Ribelles, que sin necesidad de procurarse una subsistencia, concurre a éste y ha concurrido a otros magisterios de capilla por el solo deseo de instruirse; joven muy erudito, filósofo y de óptimo gusto en todos los ramos de la música; en una palabra, perfecto músico.

Don Cándido Raponso, opositor al magisterio de capilla, que ha malogrado su buen ingenio en los enmarañados artificios del contrapunto.

Mosén Juan Quintana, que por la primera vez concurre a un magisterio de capilla, joven muy hábil y bien instruído en los principios de la música por el difunto maestro, de quien había sido discípulo.

El Padre Diego Quiñones, organista de San Francisco, examinador del concurso, religioso sabio y muy erudito en la historia de su arte; pero preocupado a favor de las reglas del contrapunto fundadas en el canto llano.

Mosén Bartolomé Quijarro, organista de aquella iglesia, examinador del concurso, hombre cerril, inculto, y furioso defensor de las máximas y preocupaciones de los viejos contrapuntistas.

El Cabildo que ha de conferir el magisterio de capilla, compuesto por la mayor parte de personas sabias y cultas, entre las cuales sobresalen el Prefecto de la capilla, el Penitenciario, el Doctoral y el Magistral. Pero en un cuerpo tan sabio no podía faltar quien echase la manzana de la discordia; tal es

El Canónigo Cabezas, acérrimo y obstinado defensor de su paisano Raponso.

El Canónigo Ronquillo y su compañero, dos viejos regañones, medio chochos, enemigos de todos los músicos, porque dicen que con sus alborotos musicales alargan los divinos oficios y les trastornan las horas de sus paseos y comodidades.

Doña Julia Martínez, hija de la sabia doña Inés y del comerciante don Claudio, doncella de amables y virtuosas prendas, amantísima de la música, mediante cuya afición llega a contraer matrimonio con Lazarillo.

El maestro Agapito Quitoles, maestro de capilla loco, cuyos intereses están a cargo de don Eugenio Vizcardi.

Juanito, sobrino del maestro Agapito, muchacho de buena índole y de vivaz ingenio, gracioso en sus cuentos y en la paliada burla que hace de las manías de su tío, y dotado de natural talento músico que cultiva en el violón.

Engracia, ama de gobierno del maestro Agapito, mujer ratera, enemiga de Juanito y ambiciosa de casarse con un facultativo, a cuyo fin agasaja al practicante de medicina don Diego, con almuerzos y meriendas.

La Condesa vieja Tomati, disgustada del cabello rizado de Ribelles y prendada de las pulseras de Raponso.

El Capón italiano Longinos, gran tunante, que por divertir a las personas de las cuales puede sacar raja, no duda ridiculizar a los de su propia casta.

El hermano Juan, ermitaño de San Roque, a media legua de la ciudad.

Los tíos Roco y Patojo, dos mentecatos amigos y admiradores de Agapito.

El tonto Manolo, portador de chismes por las casas de la ciudad.

Dos Abogados, el uno sabio y el otro sofista.

Un Procurador, fecundo inventor de artículos impertinentes para abultar los procesos.

ADVERTENCIA

DE EXIMENO, ESCRITA Y COLOCADA ANTES DE DAR COMIENZO A SU NOVELA

En la *Apología* de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el *Quijote,* se le dan al tiempo imaginario de una fábula ensanches, de que el autor de ésta no se ha podido valer, porque la acción del concurso a un magisterio de capilla vacante es un hecho tan común, que el no reducirla, con los antecedentes y consecuentes, a poco más o menos de un mes, chocaría a la común experiencia[1].

1. He de confesar que al releer, ahora, en el instante mismo en que voy corrigiendo pruebas de la presente obra, me llama la atención esta luminosa ADVERTENCIA, pues caigo en la cuenta de que todos los comentadores de nuestro jesuíta y él mismo, nos hemos equivocado todos acerca de la apreciación que, allá hacia el fin de su vida, le merecía su proyectado trabajo literario y una pretendida imitación del *Quijote,* un instante acariciada y aun hacedera. Ya deja adivinar en su obra del *Origen y Reglas de la Música* su propósito firme de escribir algo que por medio de la crítica y del ridículo fuese el verdadero golpe de gracia dado a todas las charlatanerías, sutilezas y ridiculeces de la práctica musical. Claramente lo dice en la carta respuesta a un su amigo de Harraoniopolis, fechada en Roma 7 de Octubre de 1772, inserta al final de la edición española: «¿De qué querrá, pues, este profesor, dícele a su amigo, que trate un libro de Música, cuando tiene por charlatanerías el dar reglas para hacer fácil y luminosa la práctica del contrapunto? ¿Querría, acaso, que bajo el titulo del libro de Música se contuviese la novela de *Don Quijote?* Pues este gusto puede ser se lo dé yo, puesto que al oir las críticas ridículas que se han hecho sobre mi obra *antes que saliese a luz,*

CAPÍTULOS ESCOGIDOS

DE LA

PRIMERA PARTE DE LAS INVESTIGACIONES MÚSICAS

DE

DON LAZARILLO VIZCARDI

CAPÍTULO PRIMERO

EDUCACIÓN DE LAZARILLO Y SU AFICIÓN A LA MÚSICA

I. Si el arte de hilar y de tejer la lana hubiese sido tratado por los hombres industriosos como lo ha sido por los filósofos la música, iríamos aún vestidos de hoja de higuera, como se vistió nuestro buen padre Adán cuando se avergonzó de verse desnudo. Todos los hombres (a excepción de los pocos a quienes tocó en suerte, o por desgracia, un alma naturalmente desentonada), gustan de la música, todos corren tras ella; el más rús-

me ha ocurrido el pensamiento de escribir, *por el gusto de Don Quijote,* la vida y hazañas del maestro Pandolfo, que de tejedor y organista de su lugar, vino a ser maestro de capilla.»

Lo que dice en la *Apología de Miguel de Cervantes* es terminante, y acusa la intención sana de escribir una fábula con los ensanches reducidos «de que el autor del *Don Lazarillo* no se ha podido valer». Esto en el momento en que iba a desarrollar (o iba desarrollando ya) su fábula con tales reducidos ensanches, significa que en su claro juicio sabía lo que iba a escribir y cómo reduciría la acción y los alcances de la fábula.

tico patán, si camino del mercado encuentra la música de un regimiento, para su rocín, y abobado se deja meter las manos de los galopines en el cesto de las peras. La música es el sainete de nuestros pasatiempos y huelgas; en la más pobre fiesta, si no se puede hacer cantar una misa con música y sermón, a lo menos con la dulzaina o la gaita se festeja a los santos y se quita el sueño a los que no lo son. Pero ¿con qué artificio, con qué arte mágica se entretejen las voces y los sonidos para hechizarnos el alma? Este pensamiento ocupó largo tiempo al joven don Lazarillo Vizcardi, y le hubiera metido en el más intrincado laberinto, si la suerte no le hubiera deparado las guías que verá el lector en esta historia.

II. Lazarillo, hijo único de don Eugenio Vizcardi, rico comerciante de una ciudad marítima de la España, a la cual sus antepasados habían transferido de Italia su domicilio, era un joven de amable índole, de perspicaz ingenio y sentado juicio, dotado, además, de aquella delicada y agradable sensación que llamamos *buen gusto.* Amábale tiernamente su padre, así por sus nobles prendas, como porque habiendo enviudado a los treinta años de su edad y a los ocho de su hijo, contemplaba en éste la imagen de su difunta consorte. Puso, por tanto, en su educación el mayor esmero; por sí mismo le instruía en las obligaciones de cristiano y de buen ciudadano, haciéndole al mismo tiempo estudiar las bellas letras y los elementos de la matemática y de la filosofía. Cebado ya nuestro joven a los diez y ocho años de su edad en los conocimientos científicos y en la lectura de buenos libros, le ocupó su padre algunos ratos del día en el conocimiento y giro del comercio; y bien persuadido de que la afición a los libros es débil reparo contra las se-

ducciones de los sentidos, para desviarle de otros peligrosos divertimientos, quiso que aprendiese a tocar el violín.

III. Hizo la música en el ánimo de Lazarillo la impresión que se podía esperar de su afectuosa índole. Dividía las horas que su padre le dejaba libres, entre la lectura de los libros y el estudio de su instrumento, en el cual hizo en poco tiempo rápidos progresos, y con el beneplácito de su padre un día a la semana tenía en su cuarto academia de música instrumental. No trocara él este rato por los mayores divertimientos del mundo, porque a más del sabroso pasto que hallaba en él su genio músico, su pericia en las letras humanas le facilitaba comparar el gusto y los estilos de la música con los de la poesía. Su maestro de violín, llevado de la corriente moda, hacía tocar a menudo en sus academias las composiciones de los modernos alemanes; y Lazarillo decía que Haydn parecía seguir los raptos de Píndaro o de Horacio; que Pleyel, en la suavidad y elegancia de la cantilena, era sin disputa el Virgilio de la Música. En los *adagios* de éste se figuraba un alma absorta en la contemplación de un objeto amable y sublime; en los raptos de aquél le parecía ver un ánimo, que arrebatado de una violenta pasión la desahoga con ademanes y movimientos fuera del común uso de los hombres; parecíale tal cual vez que daba en lo extravagante; pero por respeto a la autoridad de su maestro y a la común fama, desechaba este pensamiento como una tentación; y en los *allegros* de Pleyel y de otras buenas composiciones, veía confirmada la opinión del inglés Brown en su disertación del origen de la Poesía, de la Música y del Baile, el cual juzga que los hombres comenzaron a cantar bailando; efectivamente, para una música jovial y

festiva se suele escoger uno de los tiempos ternarios, propios de los minuetes y pastorales danzas.

IV. Sabía Lazarillo que la patria de sus antepasados lo era también de la música igualmente que de las demás artes de genio; y llevado de este conocimiento, iba de cuando en cuando a oir la ópera bufa italiana que se representaba y cantaba en el teatro de aquella ciudad (que de la ópera seria cantada por excelentes músicos, después del reinado de Fernando VI pocos ejemplos ha visto la España). Consideraba Lazarillo en aquella ópera la maravillosa fecundidad de la música, nada inferior a la de la poesía. Veía que la música, a pesar de una mala poesía, cual suele ser la de los dramas jocosos, se reviste de los varios caracteres de los personajes; en el bufo toma a las veces un aire bullicioso y casi descompuesto; en las mujeres la cantilena es más regular y delicada; en los hombres más robusta y varonil, y en cada uno expresa los afectos según su carácter. Estas y otras muchas reflexiones le facilitó la suerte de oir, entre otros dramas bufos, la *Cecchina* o la *Hija buena,* puesta en música por el célebre Piccinni. La poesía de este drama (que algunos creen ser del poeta cómico Goldoni), es de las pocas buenas que en este género tienen los italianos. Hace el poeta a la *Cecchina* una niña huérfana, inocente, sencilla, y molestada o maltratada de sus celosos amantes, la cual, con su candor e inocencia enamora a cuantos la tratan, y se insinúa en sus ánimos de modo que todos le hablan en su sencillo y afectuoso lenguaje. A norma de este fundamental carácter de todo el drama, Piccinni lo ha animado todo con una música tan sencilla y graciosa, que en los muchos dramas serios y jocosos que después de aquél puso en música, los cuales forman muchos volúmenes, parece que no supo imitarse a sí

mismo; lo que ha dado ocasión a algunos de sospechar que la música de la *Hija buena* no fuese suya. No es verosímil que el fecundo genio de Piccinni tuviese necesidad de vestirse de ajenas plumas; y así, a dos causas podemos atribuir la diferencia que se observa entre el estilo de sus demás obras y el de la *Hija buena;* la una, el no haber hallado Piccinni en sus demás obras dramáticas, drama o personaje que semejase a la *Hija buena;* la otra, y es la principal, porque la *Hija buena* fué una de sus primeras obras, compuesta a mitad del siglo XVIII, y de allí en adelante los progresos y el gusto de la música instrumental hicieron, en cierto modo, variar de estilo a la música teatral.

V. Sea de esto lo que se quiera, Lazarillo notó en el estilo de dicha ópera una cierta sencillez y gracia, cual no hallaba en la música instrumental que se tocaba en su academia; y decía que en el estilo de la *Hija buena* se pudieran cantar los idilios de Teócrito y las églogas de Virgilio. Por lo contrario, tampoco hallaba en la *Hija buena,* ni en las demás óperas bufas, raptos o rasgos sublimes semejantes a los de Haydn y otros alemanes; y decía: ¿Acaso la música, por lo menos la instrumental, ha emigrado de Italia y transferido su domicilio a Alemania? ¿No nos dicen que la vivacidad de imaginación y la sensibilidad de ánimo hacen a la nación italiana la más apta para el ejercicio de las artes de genio? ¿Cómo, pues, hoy día la más sublime música instrumental nos viene de Alemania, a cuyos naturales nos los quieren hacer pasar por de dura imaginación y de ánimo frío? Tal vez Lazarillo hubiera pensado de otro modo del estilo sublime, si su maestro de violín le hubiera hecho oir la natural y elegante, sin dejar de ser sublime, melodía de los Manfredis, Pugnanis, Giardinis, Boccherinis

y otros italianos, en sus composiciones instrumentales. Y si hubiera oído y visto representar ciertos dramas puestos en música por ciertos maestros y cantados por ciertos músicos, hubiera reconocido las semillas que los músicos alemanes han hecho fructificar, particularmente en sus *adagios* instrumentales.

VI. Otra más notable diferencia experimentaba Lazarillo entre la música instrumental y la vocal de la *Hija buena,* y era que las arias de ésta y las de los amantes que la molestaban, se las llevaba tan profundamente impresas en el ánimo, que, cuando se acordaba de ellas, se sentía renovar los afectos de ojeriza contra los que daban que sentir a una tan inocente niña, y de amor y lástima de ella. Al contrario, las impresiones que le hacía la mejor música instrumental, al callar de los instrumentos se le desvanecían, y no conservaba de ellas sino una memoria estéril y fría. Pero Lazarillo no tenía aún más ideas de la música vocal y de la instrumental, que las que le podían suministrar el teatro bufo de una ciudad subalterna, tal cual aria seria oída en academias privadas, y las composiciones instrumentales por la mayor parte alemanas; y con estas ideas hasta entonces adquiridas, se proponía a sí mismo dificultades que no podía descifrar. Sin embargo, con estos tales subsidios y con su perspicaz ingenio y natural buen gusto, se formó una competente idea de la buena música y de sus varios estilos. *(Véase el Apéndice,* nota A)[1].

1. Se inserta este APÉNDICE señalado en las notas e ilustraciones del autor perteneciente a la *Historia de la Música Antigua y Moderna.*

NOTA A.—De la Música Instrumental.

Entre los célebres profesores alemanes de música instrumental, Wraniezky, Girowest, Hoffmeister y otros, Haydn y Pleyel se pueden reputar los príncipes de la escuela alemana, la cual, en el común concepto, se ha sobrepuesto a la italiana del siglo XVIII, no obstante de haber sido ésta la maestra de aquélla; pero los que bien conocen una y otra dicen que no ha lugar en este asunto a lo *disciplus supra magistrum*. Horacio Pitoni, maestro de la Basílica Vaticana, que murió nonagenario a mitad del siglo XVIII, decía que en su tiempo (esto es, a fines del siglo XVII y principios del XVIII), antes que Corelli publicase sus sonatas, no había en Roma sino dos violinistas capaces de tocar de repente un capricho o pasacalle, como los que se tocan entre verso y verso de un salmo en unas vísperas solemnes. Corelli fué el primero que compuso y tocó un concierto de violín; con esto y con sus bellísimas sonatas de violín y bajo, llenas de natural y agradable armonía, promovió y mejoró el manejo de su instrumento, cuya esfera y la de los demás instrumentos de arco casi al mismo tiempo dilató mucho más Tartini, haciendo fácil lo que antes de él se hubiera tenido casi por imposible; y este es el principal mérito de Tartini. Al mismo tiempo que Corelli y Tartini dilataban los confines de los instrumentos de arco, los más célebres compositores de música teatral y la famosa escuela italiana de canto perfeccionaban la melodía y la expresión y gracia de la cantilena; y sobre el gusto de la melodía de éstos y el manejo de los instrumentos de arco de aquéllos se formaron los Manfredis, los Giardinis, los Boccherinis, los Pugnasis, los Lollis, los Voltas, los Nardinis y otros célebres profesores italianos de mú-

sica instrumental, los cuales, y muy en particular los Manfredis, los Giardinis y los Boccherinis, se aventajaron mucho en la melodía a los que en el manejo de sus instrumentos podemos llamar sus maestros, Tartini y Corelli. Con estos italianos podemos juntar de entre los alemanes el suavísimo Pleyel, el cual, como se exprimen los italianos, nació con la melodía esculpida en el ánimo. Por lo demás, dos cosas podemos decir haber añadido la escuela alemana a la italiana; la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. En los quintetos y cuartetos de los alemanes, se oyen a menudo el violón y la viola replicar o contrahacer las rápidas y desmenuzadas modulaciones del violín; lo que no parece ser lo más conforme al más purgado buen gusto, porque cada instrumento, como cada voz humana, debe modular según su carácter; la rápida y floreada cantilena de un tiple trasladada al tenor o al bajo desagrada. A más de esto, hay en las composiciones de los alemanes, especialmente en los *allegros* de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo, que va a las veces más allá de lo que puede ejecutar la voz humana, que es el ejemplar que el compositor de música instrumental no debe perder de vista jamás; y lo que es peor, dar tal cual vez en lo extravagante o gótico. En los conciertos de voces humanas, compuestos de confusos y enmarañados artificios de contrapunto, se suele echar de menos la claridad de la armonía y la fácil y natural cantilena de los Palestrinas, Naninis, Allegris y sus imitadores; quién sabe si dentro de pocos años, en los *allegros* instrumentales de los alemanes, no se echará de menos la suavidad y natural melodía de los Manfredis, Giardinis y Boccherinis.

CAPÍTULO VI

REGISTRO DEL «MELOPEO» DE CERONE.—LAZARILLO, AGAPITO Y MOSÉN JUAN.

I. Estaban los dos oyentes para reventar de la risa, cuando entró Juanito cargado con tres tomos en folio, dos de Nassarre y uno de Cerone, diciendo: «¡Válame Dios, qué plomos!; ha estado en un tris que no los he echado en el albañal de la plaza.» Calla, atrevidillo, que me tienes apurado con tus bachillerías, le gritó Agapito. Mas, señor tío, respondió el sobrino, si me han molido los huesos. Vete de aquí, le volvió a gritar el tío, que no quiero que escandalices a estos señores. Vete a casa y acaba aquel contrapunto a la novena. ¿De San Blas o de la Virgen?, preguntó Juanito cuando ya estaba a la puerta; y el tío corrió con la mano en alto a darle la respuesta con un mojicón, pero no llegó a tiempo.

II. Echó mano Lazarillo del tomo de Cerone, mucho más pesado que los dos juntos de Nassarre; y abriéndolo, leyó en el frontispicio *El Melopeo y Maestro,* y dijo: La traducción del griego al castellano es literal, *Melopeo* quiere decir *Maestro;* y es bien que se sepa que Zancas Largas fué Melopeo de leer y escribir. Pero en un segundo título nos declara el magisterio de ese Melopeo, y prosiguió leyendo: *Tratado de música teórica y práctica, compuesto por el Rvmo. D. Pedro Cerone de Bérgamo;* esto es, dijo Lazarillo: *Peral bergamoto de música teórica y práctica, plantado por el Rvmo. D. Pedro Cerone de Bérgamo, músico de la Real Capilla de Nápoles. En Nápoles, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci,*

impreso en el año 1613. ¡Rara combinación!, dijo Lazarillo: en ese mismo año de 1613 se imprimió en Madrid la segunda parte del *Melopeo* o maestro de la caballería andante, y en Nápoles el *Don Quijote* de la música. En efecto, dijo Agapito, Cerone se propuso desfacer los tuertos y vengar los agravios que los malandrines músicos extranjeros estaban haciendo a la música. Otro más extraño fenómeno observo yo, dijo mosén Juan, y es que un músico italiano domiciliado en Nápoles, y que no creo hubiese estado jamás en España, escribiese en español un tratado de Música. Habrá sido, respondió Lazarillo, porque Nápoles estaba entonces bajo el dominio de España, y el español era allá el lenguaje de corte. Perdone Vm., señor don Lazarillo, dijo Agapito, que los músicos sinceros, enteros y verdaderos, cual fué Cerone, no son aduladores ni mentirosos y no saben hablar el lenguaje de corte. La razón de lo que dice mosén Juan es porque viendo Cerone que los músicos italianos, hombres profanos, y, a excepción de los capones, con mujer e hijos, profanaban la majestad de la música con flores y perifollos, se revistió de la gravedad española, como se ve en su reverendo retrato, la cual entonces reinaba en Nápoles, y con remontado estilo y muchos latines escribió para los músicos españoles, que rezamos el breviario y no estudiamos sino la música sustancial y de fondo. Mientras así decía Agapito, Lazarillo, vueltas dos o tres hojas, se detuvo a contemplar el reverendo retrato de Cerone, que realmente parece un jurado en día de procesión. Vanle haciendo corte quince poesías latinas, tres castellanas y cuatro italianas (compuestas sin duda e impresas sin licencia del autor); pero sin el título que las comprendiera todas: *Musarum otium,* esto es, las Musas napolitanas no tenían otra cosa que hacer.

III. En zaga de este carromato de musas, sigue el autor con un apóstrofe: *A los amantes de la brevedad,* para curarse en sana salud y responder a los que le pudieran criticar de haber escrito un tan grueso tomo en folio, en materias que, purgadas de fábulas y sandeces, caben en el tamaño de un *Lunario.* El apóstrofe comienza así: «Voy imaginando que una de las causas por que en España florece muy poco la música, es porque sus escritores *laconice scribunt»;* esto es, dijo Lazarillo, no escriben tomos en folio; y para remediar a este daño, les envía Cerone desde Nápoles un colosal Melopeo. Y tenéis razón, mosén Agapito, al primer tapón... nos entendemos, a la primera línea ya nos recrea con su estilo hermafrodita, medio latín y medio castellano. Mas ¿cómo compondremos estos trebejos? Vos decís que en España se cultiva la música sustancial y de fondo, y Cerone dice que en España florece muy poco la música. Y yo digo, respondió Agapito, que me maravillo de que un joven con tantas letras como el señor don Lazarillo confunda las flores con los frutos. La música que plantaron y cultivaron nuestros predecesores, dice bien Cerone, que no florece, porque no da de sí flores y perifollos para engalanar el canto de capones y mujeres, sino frutos maduros y sustanciales, nacidos del macizo tronco del canto llano. Y no entiendo por qué Vm. por aquel *laconice scribunt,* entiende que los escritores españoles de música no escriben tomos en folio, confieso mi pecado, que he tenido que consultar algunos de esos latines de Cerone con el maestro Zancadilla, que tiene abierta escuela de gramática en el Callejón de los Porros, y ese *laconice scribunt,* me dijo que quería decir que los escritores españoles de música escriben en un cierto estilo griego. Y no dijo mal, dijo Lazarillo, porque el doctor Salinas, como vos

mismo nos dijisteis, escribió en un tal latín, que para los músicos sustanciales y de fondo es griego. Concluído el apóstrofe, vuelven las musas a sacar la cabeza en tres epigramas latinos, o por mejor decir griego. El primero, de un tal Cerasinelli, contra los envidiosos de Cerone (los cuales a estas horas, por lo menos en Italia, deben de haber muerto todos). El segundo, de un tal Fontanella, diciendo que para aprender los cánticos celestiales basta estudiar a Cerone. Y en verdad, dijo Lazarillo, no será tiempo perdido emplear toda la vida, si es que basta, en estudiar un tan grueso tomo en folio, si en él se aprenden los cánticos que se han de cantar por toda la eternidad. El tercero, en persona del mismo Cerone, diciendo a su libro que si alguno le muerde o moteja, porque todo lo que dice estaba ya dicho, le responda: ¿Y los demás escritores, qué hacen? Mal de muchos..., dijo Lazarillo, *lipsus langue,* nos entendemos; y mosén Juan añadió: Pecado confesado, medio perdonado.

IV. Vió Lazarillo puestas en el libro algunas señales, y juzgando que estuviesen puestas a los capítulos que más habían trastornado la fantasía de Agapito, abrió por una de ellas que estaba al capítulo último del libro II, y dió con un catálogo de ciento treinta y cinco autores de música, de los cuales Agapito apenas había podido tomar de memoria veintitrés, y aun esos, estropeados sus nombres; ordenados con aquel mismo orden alfabético y cronológico, conque los había referido Agapito, saltando de un autor a otro siglos adelante y siglos atrás. Inmediatamente después de Salinas vienen San Gregorio Magno y San Gregorio Taumaturgo, que Agapito, por ser español y más lacónico, de los dos hizo uno, diciendo: *San Gregorio Magno o Taumaturgo.* Detrás de muchos autores frailes viene en procesión M. Tulio Cice-

rón, y después de otros muchos, unos canónigos, otros arcedianos, otros frailes, otros papas, comparece el Preste Juan de las Indias Pitágoras, del cual no sabemos que dejase escrita una sola línea en ninguna materia. ¿Y en qué biblioteca hallaremos el tratado que este catálogo se le atribuye a Cicerón, de las *especies* e *intervalos músicos?* Lo más importante es el uso que quiere Cerone se haga de este catálogo. «Bien sé yo, dice, que a muchos les parecerá breve este tratado.» ¡Breve, dijo Lazarillo, un tratado de contrapunto de 1.160 páginas en folio, de medianísimo carácter! Sólo pudiera haber parecido breve a Matusalem, que después de haber gastado ciento o doscientos años en estudiarlo, le quedaban otros ochocientos o setecientos para ponerlo en práctica. «Aunque por otra parte considero, prosigue Cerone, les parecerá a otros muy largo.» (Firmo con éstos, dijo Lazarillo). «Para estos tales daré el presente consejo, y es, para que no se cansen en él, dejen de leer todo aquello que les pareciere largo y prolijo.» Mas ¿cómo puede parecer largo y prolijo, dijo Lazarillo, lo que se deje de leer? Si Cerone hubiera sido español, y por consiguiente, más lacónico, hubiera omitido las cinco o seis últimas palabras del antecedente período, y dicho solamente: *Para que no se cansen en él, lo dejarán de leer todo.* «Y a los que tan sedientos fueren, prosigue, de saber más cosas de las que aquí van dichas y declaradas, podrán estos tales buscar, y después de buscados (aunque no los hallen, añadió Lazarillo), leer los infrascritos escritores.» Aquí otra vez de Matusalem; después de quedar entripado de un tan grueso tomo en folio, *buscar,* y buscados (aunque no se hallen), *leer* ciento treinta y cinco autores de música. Se ve que la Real Capilla de Nápoles daba muy poco que hacer al reverendo Cerone.

V. Iba Lazarillo comentando a Cerone en voz baja, de modo que sólo le entendiera por lo claro mosén Juan, que tenía junto a sí, y no Agapito, que estaba dos o tres sillas más allá; que si Agapito hubiera oído por lo claro un tal comento, le hubieran oído los sordos. Y abriendo Lazarillo por otra señal que estaba al capítulo XII del libro II, leyó su título, que es: *De la armonía celestial.* He aquí, dijo Lazarillo a mosén Juan en voz baja, el manantial de los desvaríos del amigo. En él, con diez textos latinos de varios autores, prueba Cerone que los cielos, moviéndose, hacen un muy armonioso y dulce ruido. En el estilo hermafrodita de Cerone, dijo Lazarillo, al título de este capítulo debiera haberse añadido: *Velut œgri somnia finguntur species.* No contento Cerone con los dichos diez irrefragables testimonios, que por ser latinos no convencerán a todos los músicos, confirma su proposición con tres sonetos castellanos, el uno de Jerónimo de Lomas, el otro de Lope de Vega, y el tercero de Sancho de Rueda; efectivamente, para confirmar fábulas, los poetas y comediantes son los autores más clásicos. Pero una verdad de tanta importancia pedia ser calafateada con la razón; y así Cerone la demuestra con uno de aquellos silogismos que los lógicos llaman en *Darii,* el cual, puesto en castellano lacónico, es éste: «Los cuerpos que cerca de nosotros se mueven, causan ruido si son grandes y con ligereza movidos; es así que los cuerpos celestes son grandes y con velocidad movidos, luego causan ruido; y según su grandeza y velocidad será el tal ruido muy grande y su armonía muy dulce.» El argumento, dijo Lazarillo, no tiene réplica; porque saben muy bien los soldados la dulce armonía que causan las balas de a veinticuatro, porque son grandes y con mucha velocidad movidas. ¡Qué lástima que

nosotros no podamos oir una tan dulce y celestial armonía! ¿No podamos oir?, dijo Agapito; esa, señor don Lazarillo, es harina de otro costal. Vea Vm. lo que dice Cerone en el siguiente capítulo. Lo registró Lazarillo, y vió que decía que nosotros no podemos oir la armonía de los cielos, *porque si la oyéramos, corrompiera y destruyera los oídos humanos.* Mas perdone el señor don Pedro, dijo Lazarillo, que su razón no me cuadra, porque por ella las balas no debieran tocar a los enemigos, porque si les tocaran, corrompieran y destruyeran los cuerpos humanos. Dice Vm. muy bien, respondió Agapito; y me alegro que Vm. no tenga por conveniente la razón de Cerone, como a mí tampoco me persuade la del P. Nassarre, el cual dice que nosotros no oímos la armonía de los cielos, porque nos lo impide el pecado original. Y no se maraville Vm. de oirme dificultar sobre las razones de Cerone y Nassarre, que esto entre grandes maestros es lícito. Por lo demás, sobre si nosotros bien bautizados y limpios del pecado original, podemos oir o no la armonía de los planetas, hablaremos en mejor ocasión. *Abisus abisum invocat,* dijo Lazarillo en voz baja, una locura trae a otra; y en voz alta: vamos adelante.

VI. Abrió Lazarillo por otra señal que estaba hacia el fin del tomo, y a la página 1.129 se le presentó un tablero de ajedrez, y dijo: He aquí por qué los músicos estudian poco. ¿Cómo han de estudiar si sus maestros les enseñan a jugar? No es ese juego de niños, dijo Agapito. Lo sé, respondió Lazarillo, que el juego del ajedrez pide más ingenio y estudio que el contrapunto. Vuelva Vm., dijo Agapito, hojas adelante y hojas atrás. Hízolo así Lazarillo, y vió pintadas en diversas llanas varias figuras, una cruz, un laberinto, tres dados, una esfera, una mano, un elefante, una balanza, dos sierpes en-

roscadas, un sol eclipsado, y dijo: Ya lo veo, no es el ajedrez el juego que los maestros de fondo enseñan a sus discípulos; mas, caro mosén Agapito, yo mañana voy a delatar a la Inquisición a Cerone, porque, según veo por esas figuras, enseña a los músicos a jugar al *biribís,* que es un juego prohibido. Se mordía Agapito los labios por no soltar la maldita; mas por el respeto que profesaba a Lazarillo, sólo dijo: ¡Qué paciencia ha menester un maestro que en el estudio de la Música ha perdido la salud y algo más, con estos jovencitos que tocan el violín! Lea Vm. el título de ese libro; lo registró Lazarillo, y vió que decía así: *Libro veintidoseno, en el cual se ponen algunos enigmas musicales para sutilizar el ingenio de los estudiosos.* Perdonad, mosén Agapito, dijo Lazarillo, si he hecho un juicio temerario; porque en vista de aquellos sutilísimos silogismos con que Cerone prueba que los cielos hacen ruido aun cuando no truena, debía haber conjeturado que no podía faltar en esta obra un libro de sutilezas. Trata en él Cerone, dijo Agapito, de los cánones enigmáticos, materia de las más sublimes de la música de fondo. Y para que Vm. vea cómo se fabrican estos enigmas, registre el primero, que es el del sol eclipsado. Lo tengo a la vista, respondió Lazarillo, y veo que atraviesa al sol eclipsado el texto de Isaías: *Obscuratus est sol in ortu suo.* El enigma, pues, consiste, dijo Agapito, en adivinar por el texto de Isaías y el sol eclipsado que las notas blancas *sol* se han de tener por eclipsadas o negras, y que, por consiguiente, dice Cerone que se les ha de quitar la cuarta parte de su valor (hubiera mejor dicho la *mitad).* Enigma, a la verdad, sutilísimo, dijo Lazarillo; pero si el músico no entiende el latín de Isaías no dará jamás en el hito. No lo entenderán, respondió Agapito, los músicos italianos con mujer

e hijos; pero lo entenderemos los músicos que todos los años en Semana Santa leemos las lamentaciones de Isaías. Por Dios, mosén Agapito, le dijo Lazarillo, no levantéis falsos testimonios a los profetas, que las lamentaciones de Semana Santa son de Jeremías. Como los dos acaban en *ías,* respondió Agapito, me ha sucedido lo mismo que a Vm. con aquel célebre maestro *Tini.* Y ese enigma del sol eclipsado es papilla de niños; a los otros te quiere, de la cruz, de los dados, del laberinto, del elefante, de las sierpes y otros muchos que se pueden inventar, del perro, del ratón, del gato, del asno, como yo... no digo más, hablaremos a su tiempo.

VII. Por lo menos, dijo Lazarillo, quitadme aquel mi temerario escrúpulo del juego de ajedrez. ¿Qué enigma es ése? Eso es mucho pedir, respondió Agapito. Regístrelo Vm. Lo registró Lazarillo, y vió que al tal tablero atravesaba el texto *quod appositum est et apponetur, per verbum Dei benedicetur;* y dijo: Pardiez, que me vuelve a picar el escrúpulo del *biribís,* porque parece que el texto dice que echará Dios su bendición a la figura que he puesto y a la que pondré. ¡Ah violín, violín, exclamó Agapito, quién te pudiera haber a las manos para quemarte! Lea Vm. lo que Cerone dice sobre ese canon. Leyó Lazarillo, y vió que decía así: «Hay un canon muy antiguo, que ha sido compuesto por un Ghiselino Dankerts, el cual, por lo que entiendo, fué de nación tudesco, y uno de los principales músicos en aquellas tierras en su tiempo. Este canon que digo, está compartido en un tablero de ajedrez, en la manera y con el letrero que somos por ver en la plana que se sigue.» Por decir verdad, no sé yo de cierto cómo se haya de cantar ese canon. Lazarillo, novicio aun en la erudición música, no pudo notar que Cerone habla de Ghiselino Dan-

kerts como pudiera hablar del músico Tigelino de Horacio; esto es, como de un músico antiquísimo respecto a él, pues dice que su canon del tablero de ajedrez era *muy antiguo*, y que el tal músico, por lo que oía decir, fué *de nación tudesco* (si hubiera escrito en español, hubiera dicho *alemán), y uno de los principales músicos en aquellas tierras en su tiempo* (esto es, en tiempo de la Cava o del rey Wamba), el cual, en tiempo de Cerone, sólo era conocido en la Real Capilla de Nápoles por el canon del tablero de ajedrez. Y el caso es que Ghiselino Dankerts, fué tan próximo a los tiempos de Cerone, que Cerone era músico de la Real Capilla de Nápoles a fines del siglo XVI, y Ghiselino Dankerts fué músico de la Capilla Pontificia a fines del siglo XV, en el pontificado de Sixto IV, o poco antes, como se puede ver en el catálogo de los músicos pontificios de don Andrés Adami; y se dió a conocer, no en aquellas remotas tierras de la *tudesquería,* sino en Italia; y no por el tablero de ajedrez, sino por sus madrigales. Esto prueba que Cerone estaba tan bien informado de los músicos que florecieron en su misma Italia en los tiempos a él vecinos, y de sus obras, como de los tratados de música de Cicerón, de Aulo Gelio, San Gregorio Taumaturgo y otros que nos manda buscar, y *buscados* (aunque no se puedan hallar), *leerlos.*

VIII. Como Lazarillo no estaba informado de estas circunstancias de Ghiselino Dankerts, sólo dijo: Y si Cerone con su sutilísimo ingenio no entendió ese canon del tablero de ajedrez, pediremos al diablo que nos diga sobre qué figuras del *biribís* recae la bendición de Dios; y prosiguió diciendo: El mayordomo de una fiesta molestaba a un poeta para que le compusiera un romance mudo con que engalanar las paredes de su fiesta; el poeta, aunque enemigo de estas difíciles bagatelas, por

complacer a su mayordomo, en cuatro líneas, como que eran las de una copla, hizo pintar las primeras figuras que le saltaron al caletre, un mono, unas tijeras, una jeringa, un sacristán, etc.; colgado este papelón en la calle de la fiesta, el poeta se puso a la capa, viendo cómo los bobos se devanaban los sesos por leer un romance tan mudo, que no decía nada. Quién sabe que ese principal *tudesco* con ese canon no se tomara igual pasatiempo con los Cerones de aquellas remotas tierras. Esa malicia, respondió Agapito, no cabe sino en los poetas que son medio locos. Y los poetas dicen, replicó Lazarillo, que los músicos lo son por entero; pero la verdad está en su punto en aquel texto: de poeta, de músico y de loco, todos tenemos un poco. Vuestra merced, respondió Agapito, tendrá cuantos pocos quiera; mas yo no tengo ni cara, ni ojos, ni lengua maldiciente de poeta. Sobre lo demás del texto, dijo Lazarillo, consultaremos a Juanito. No dejaba de darle algún barrunto a Agapito de que Lazarillo le chuleaba; pero parte por respeto, parte porque no entendía por lo claro las pullas, tragaba saliva; y dió lugar a que se continuase el registro de Cerone y de Nassarre en la forma que dirá el siguiente capítulo.

CAPÍTULO VII

SE JUNTA AL REGISTRO DE CERONE EL DE NASSARRE.—LOS SOBREDICHOS.

I. ¿Y no tenéis registrados, preguntó Lazarillo a Agapito, los capítulos en que Cerone trata de los contrapuntos artificiosos? Esos capítulos, respondió Agapito, los tengo registrados en mi cabeza. En el libro que Cerone llama *deceno,* cuyo título es *De los contrapuntos artificiosos y doctos,* hallará Vm. explicados los trocados y contrapuntos dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás. *El libro catorceno trata de los cánones, fugas y otros contrapuntos de mucho primor y arte.* Mas, señor don Lazarillo, hablemos claro, yo no soy amigo de adular; esas músicas que se tocan con el violín y por esos teatros y academias, son, a la verdad, graciosas, son agradables, dulces y suaves; pero pican la concupiscible, y son otras tantas tentaciones contra la pureza de la música. Según eso, dijo Lazarillo, habremos de echar al fuego aquel peral bergamoto que plantó Cerone, del cual se cogen contrapuntos que en la suavidad y dulzura no ceden a las peras bergamotas. Ese, señor don Lazarillo, respondió Agapito, es el lenguaje de los músicos sensuales con mujer e hijos; los músicos doctos y contemplativos hallan la sublime y refinada suavidad de esas peras, en ciertos tejidos de voces, en ciertas entradas y salidas, en ciertas vueltas y revueltas que, aunque no deleiten al material oído ni éste las perciba, sin embargo, cuando se ven con los ojos, y se consideran

con el entendimiento, admiran, sorprenden, arrebatan y llenan el alma de celestial dulzura. ¡Amorosa Providencia de Dios, exclamó Lazarillo, que ha reservado la más sublime y primorosa música para consuelo de los sordos!, los cuales, aunque no puedan oirla ni percibirla con el oído, la pueden gustar con los ojos y admirar con el entendimiento. Efectivamente, dijo Agapito, yo he conocido un sordo de profesión. Esto es, le interrumpió Lazarillo, que hacía el sordo cuando le tenía cuenta. Quiero decir, respondió Agapito, un sordo de mi profesión, un músico sordo, el cual pasaba los días enteros registrando y contemplando los contrapuntos de Phinot, Vuet, Crequillon y otros; y sobre todo, decía que se deleitaba a menudo con los cien contrapuntos del cordobés don Fernando de las Infantas; esto es, cien contrapuntos contra un mismo canto llano. ¿Ciento contra uno?, exclamó Lazarillo. ¡Pobre canto llano! Me explico, respondió Agapito: un mismo canto llano puesto sobre cien diversos contrapuntos, y con todos hace buena armonía, sobre todos sienta bien. Grandes posaderas debe de tener ese canto llano, dijo Lazarillo; y Agapito: No sobre todos juntos, sino uno después de otro. Eso no tiene gracia, respondió Lazarillo, yo también me siento en cien sillas, en una después de otra.

II. Una se le iba y otra se le venía a Agapito, por soltar la maldita; mas por entonces se contuvo, contentándose con decir: El señor don Lazarillo siempre está de buen humor; y prosiguió diciendo: Tengo ahí registrado el capítulo XXXIII del libro I, para darle a entender al picarillo de mi sobrino con qué fin ha de estudiar el contrapunto; yo le quiero mucho, porque tiene buenas entrañas y buen talento, y quisiera que saliera otro Cerone. Le permití tocar el violín para entretener

los ratos de ocio, y ganar para zapatos y barba cuando la tenga; pero el bribonzuelo, con tocar por esas academias, y metiendo a hurtadillas de mí, la nariz en el teatro, va tomando gusto a la música sensual, y no hay forma de hacerle aplicar de veras a la de fondo, y me parece (es una pura sospecha) que cuando le explico la armonía de los planetas y las admirables propiedades del canto llano, allá, bajo capote, se ríe; ¡pobrecito de él si me llego a certificar! Con menos de ocho días a pan y agua, como me aconseja la ama, no se sale. Lea Vm. ese capítulo. Lazarillo, habiéndolo registrado, es muy largo, dijo, y se hace tarde. Basta leer, respondió Agapito, desde donde dice: *Pedro Vincio* y *Marco Antonio Ingiñero*. Iba Lazarillo a leer, cuando mosén Juan echó mano al libro, diciendo: Dividamos la fatiga. El leer estas divinidades, respondió Lazarillo, recrea más que fatiga. Echó también su mano Agapito, diciendo: *Gaudeatur tertius*. Tiraba cada cual por su parte, y hubieran hecho pedazos el tomo, si no hubiera sido tan mazorral y pesado. Venció, por fin, mosén Juan, y leyó: «Pedro »Vincio y Marco Antonio Ingiñero, han sido los primeros que se señalaron en las diversidades de los contrapuntos; es a saber, doblados, revueltos, contrarios, a la »decena, a la docena, y en todas las maneras de contrapuntos o composiciones que hoy día en Italia se usan; »de los cuales se puede casi decir que éstos fueron los »inventores. Y noten que la música ordenada con tales »contrapuntos no es a satisfacción de todas las personas, »sino solamente a los de la profesión, a gente de muy »buen juicio y de grande ingenio, y no a la gente común y nueva en la música; ni tampoco es acepta al »simple cantor, por no tener aquella dulzura y suavidad »que los oídos sin arte desean; y es que el gusto de ella

»consiste en el artificio de las partes, y no en la suavi»dad de las voces; está en el concierto de los contrapun»tos, y no en la suavidad de las consonancias; y por »ende, el verdadero juez de ella ha de ser el entendi»miento artificioso del perfecto músico, y no el simple »oído de cualquiera persona.» Basta, dijo Lazarillo, basta, que Cerone con su remontado estilo no nos dice ni más ni menos de lo que con menos y más castellanas palabras nos ha dicho mosén Agapito; esto es, que la música artificiosa y de fondo, aunque por faltarle la suavidad de las consonancias arañe los oídos, ha sido, no obstante, destinada por Dios para que recree a los sordos por los ojos; y la sensual, dulce y agradable, para que deleite a los ciegos por el oído.

III. Estos dos tomos de Nassarre, prosiguió Lazarillo, son, juntos, menos pesados que el solo de Cerone; y así debe de ser, habiéndolos escrito en España un español. El frontispicio del primer tomo, dice así: *Escuela música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Su autor, el padre fray Pablo Nassarre, organista del Real Convento de San Francisco, de Zaragoza. Por los herederos de Diego de Larumbe, año 1724.* En ese tiempo, dijo mosén Juan, oigo decir que la escuela de Cerone estaba ya corrompida en Nápoles. Pero no en España, respondió Agapito con desenfado. Nassarre, paso por paso, pone el pie sobre las huellas de Cerone, y nos preserva de la corrupción napolitana. Léase por la señal que tengo puesta al capítulo XIII del libro III de la segunda parte. Tomó mosén Juan el segundo tomo, y en el lugar señalado por Agapito, leyó: «En las composiciones de nues»tros predecesores músicos españoles, según las obras »que nos dejaron, se ven claramente las muchas venta»jas que en todos tiempos han llevado a los italianos y

»de otras naciones, así en lo primoroso como en lo so»noro. (Esto es, dijo Lazarillo entre dientes, en el ruido.) »Consta (prosigue Nassarre) de sus mismas obras, pues »en cuanto al primor adelantaron tanto el arte los nues»tros, que parece nos dejaron cerradas las puertas de el »discurso, a los de estos tiempos, para mayores adelan»tamientos, aunque ceñidos con muchas reglas, dirigidas »todas a la mayor sonoridad y más perfecta armonía. »Sin duda los músicos extranjeros no tuvieron tanta »cuenta con esto, pues en tanta variedad de obras, así »italianas como de otras naciones, que llegan a la nues»tra, se ve usar de las disonancias con tal desorden y »desconcierto, que da que discurrir, si el trocarse la mú»sica del país es lo mismo que trocar las consonancias »en disonancias, o si juzga la razón lo que percibe el »oído por más sonoro allá que acá.» Quién sabe, dijo Lazarillo, que los terremotos, a los cuales están muy sujetos los italianos, no les hayan desbaratado el órgano del oído para tener en Italia por consonancias las que en España son disonancias. Agapito, algo abotagado ya de las chuladas de Lazarillo, dijo enardecido: No, no les han desbaratado los terremotos el órgano del oído, porque saben muy bien componer músicas sensuales y agradables al oído; los violines con sus músicas energúmenas, y las mujeres y capones con sus sainetes y tonadillas, les han desbaratado el órgano del entendimiento, para que no puedan gustar con él de la música artificiosa y de fondo.

IV. Temió Lazarillo no saliera Agapito de sus casillas, y para sosegarle, le dijo: No os alteréis, mosén Agapito, que Nassarre tiene muchísima razón. Veo aquí en el primer tomo una señal puesta muy al pincipio; abrió por ella y leyó: Capítulo II del libro I, *De la in-*

vención de la música y sus proporciones, y de la etimología de este nombre música. Yo, como ya dije, respondió Agapito, no tengo necesidad de esas señales, porque tengo bien mascados y digeridos a Cerone y a Nassarre. ¿Mascados y digeridos, dijo Lazarillo, dos hombrones tan de tomo y lomo, y no os han causado una indigestión? Mosén Juan, temiendo no volviese Agapito a inquietarse, se adelantó a responder, diciendo: Se ve, señor don Lazarillo, que Vm. con toda su erudición, no ha tomado un baño de medicina. Si los ha digerido, ¿cómo han podido causarle indigestión? Bravo, bravo, mosén Juan, dijo Agapito; ahora conozco que no fuisteis discípulo de aquél... de aquél... no me quiero acordar; ya estará purgando las dos quintas y la carcajada. Tengo puestas esas señales, como ya dije, para el picarillo de mi sobrino, que quiero que aprenda de memoria los capítulos señalados; pero él, enamorado de su violón, apenas me trae estudiada una línea al día. La ama me riñe porque no le pongo a pan y agua; y no lo dice por ahorrar la comida, porque es muy manirrota, sino por su bien. Ella tiene razón; pero el muchacho me hace lástima, porque es muy vivo y gracioso; y a las veces, mientras le estoy riñendo por sus bachillerías, me da tales respuestas, que me he de morder los labios por no reir. En ese capítulo trata Nassarre la gran cuestión de si el inventor de la música fué Pitágoras o Jubal, hermano de Tubal-Caín. Yo estoy con Nassarre por Tubal-Caín y su hermano, porque así creo que lo dice el Evangelio, y yo soy cristiano viejo y le sigo a pies juntillas. Otra señal hay al capítulo IV del mismo libro. Lo registró Lazarillo, y vió que su título era: *De la primera parte de la música, que es la que hacen los cielos, y como la que usamos es por influjo de aquélla.* Mas si nosotros, dijo Lazarillo, no oímos la mú-

sica que hacen los cielos, ¿cómo puede ésta influir en la nuestra? Señor don Lazarillo, respondió Agapito acalorado de nuevo, no me venga Vm. con dudas y jeroglíficos. El P. Nassarre dice que nosotros no oímos la música que hacen los cielos, por causa del pecado original; mas sobre esto me la entenderé yo con el P. Nassarre. La música que hacen los cielos, la oigamos o no la oigamos, influye en la nuestra por medio de la fragua de Tubal-Caín, de donde la recogió su hermano Jubal. Y chitón, que en la música, Salinas fué el último que tomó el grado de bachiller.

V. Lea Vm., prosiguió, el título del capítulo siguiente. Lo leyó Lazarillo, y decía así: *De la segunda parte de la música, llamada humana, en que se contienen las proporciones armónicas del hombre.* Lea Vm. también, dijo Agapito, el capítulo XVIII del mismo libro, que es: *De los efectos que causan los ocho tonos del canto llano.* Agapito, caliente ya de fantasía, recogidos todos estos cabos, en voz alta y magistral dijo: Nassarre, en éste y en otros capítulos, con demostraciones más claras que las que han inventado los matemáticos para probar que dos y dos son cuatro, declara, prueba y demuestra que Dios arregló los cielos y los astros con tales proporciones armónicas, que moviéndose hicieran el más perfecto y armonioso ruido. Crió a Jubal, perfecto músico, para que en la fragua de su hermano Tubal-Caín, con el ruido de los martillos recogiera aquella celestial armonía. Con las mismas proporciones armónicas de los astros distribuyó humores en el cuerpo humano; y por esta conexión de las proporciones armónicas de los humores del hombre con las de los astros, tienen éstos poderoso influjo sobre nuestros humores y enfermedades, y sobre nuestras pasiones. Guiado el hombre de las proporciones armóni-

cas de sus humores, formó los ocho tonos del canto llano, de los cuales brotó como de raíz el hermosísimo pirapollo de la música de fondo. Por tanto, la música de fondo, los tonos del canto llano, los humores de nuestro cuerpo y los movimientos de los astros, caminan, obran, se mueven sobre las mismas proporciones armónicas; de donde con evidencia más que matemática, se concluye que la música de fondo y los tonos del canto llano tienen sobre nosotros, sobre nuestras pasiones y enfermedades, los mismos poderosos influjos que los astros. Y juro por el alma de Tubal-Caín, que estas son verdades irrefragables. Y vengan uno a uno o todos juntos los malandrines músicos italianos y extranjeros, que yo les haré confesar, si no bastan razones, con el garrote, que así como la música celestial se percibe y gusta con el entendimiento, y no, según Cerone y Nassarre, con el oído, del mismo modo los artificios y primores de la música de fondo, no con el oído, sino con el entendimiento se han de percibir y gustar.

VI. Viendo Lazarillo que Agapito ensartaba ya los disparates con aquella bien hilada lógica, con que sobre ideas fantásticas discurren acalorados los locos: Deseo, le dijo, que en otra ocasión me expliquéis más por extenso esas proporciones armónicas de los astros, de nuestros humores y de los tonos del canto llano. Son ya cerca de las diez y hacemos mala obra a mosén Juan, que mañana temprano debe acudir a la iglesia. El estarme a oir toda la noche al señor maestro Agapito, respondió mosén Juan, me serviría del más apacible sueño; pero me voy, considerando que ha sido demasiada la molestia que por la primera vez he causado al señor don Lazarillo. Agapito, habiendo quedado solo con Lazarillo: Otra cosa más, dijo, tenía que decir a Vm., y es que mi hermano Lucas

Quitóles es mayordomo, o como lo llaman por allá, clavario de una fiesta que se hace en mi lugar a Santa Martina, en acción de gracias por el paso de la langosta; yo debo ir a hacer cantar en ella mi música y regirla, y quisiera que Vm. nos honrara la fiesta con su presencia. Comprendió Lazarillo que el principal motivo del convite era ahorrar el gasto del carruaje y que le llevara en su coche; y así, le respondió que de muy buena gana, si su padre se lo permitía. Yo, pues, dijo Agapito, tengo puestas mis fieles espías, por las sabré si el opositor Raponso camina derecho; y si hallo que no cojea, renunciaré, como Vm. me aconseja, a la pretensión del Magisterio de Capilla. Por la mañana haré sabedor a Vm. de lo que resultare, y dispondremos nuestro viaje. Y con esto se fué.

VII. Contó Lazarillo a su padre mientras la cena el pasatiempo que él y mosén Juan se habían tomado con Agapito. Don Eugenio, que era hombre serio y de recto corazón: Hijo, le respondió, el tomarse pasatiempo con los defectos naturales del prójimo, no es lo más conforme a la caridad cristiana. Agapito es más digno de lástima que de risa; a lo mejor le faltó el juicio para moderar la impresión que en su fantasía había hecho la música; y nosotros no debemos ponerle en circunstancias de manifestar a otros su locura. Yo por eso, dijo Lazarillo, le tengo casi persuadido a no salir, como había resuelto, a la oposición del Magisterio de Capilla, bien que me persuado que el Cabildo no hubiera admitido su firma. Mas cuando entre nosotros dice ciertas sandeces musicales, el mismo Eráclito no contendría la risa. Ya lo veo, respondió don Eugenio; a mí también tal cual vez me hace reir; y algo más se puede permitir a la juventud. ¿Y cómo podremos evitar, dijo Lazarillo,

otra escena, que sin duda será ridiculísima, a la cual me ha convidado? Su hermano Lucas es mayordomo de una fiesta que se hace en su lugar en acción de gracias, me ha dicho (vea Vm. qué sandez) por el paso de la langosta. De todo, menos del pecado, respondió don Eugenio riendo, debemos dar gracias a Dios. Y él, prosiguió Lazarillo, va a hacer cantar su música. He conocido que el convite tenía por principal objeto que yo le llevase en mi coche. Yo, por hacerle esta caridad, he aceptado el convite con la condición de que Vm. me lo permita; aunque confieso mi pecadillo de haberme también movido la curiosidad de oir una música suya, y verle gobernar con el compás una tropa de músicos. Ve en hora buena, le respondió el padre, que tal vez sus extravagancias no pasarán por tales entre aquellos pobres idiotas.

VIII. Como a las diez de la mañana siguiente, Agapito, muy contento y alborotado, se presentó a Lazarillo diciendo: Señor don Lazarillo, el puerco es nuestro. ¿Qué, habéis puesto vuestro nombre, le preguntó Lazarillo, en la rifa de los cofrades de San Antón? Se echó Agapito a reir, diciendo: Finalmente una vez no ha entendido Vm. mi *lipsus languæ,* y he podido darle a entender que la Virgen se llama Juana. He querido decir que el opositor Raponso es nuestro. Mis espías han hecho fielmente su oficio. ¿Y qué espías son esos?, le preguntó Lazarillo. Los tíos Roco y Patojo, respondió Agapito. ¿Y es posible, replicó Lazarillo, que tratéis de cosas de música con esos dos mentecatos? Son ciertamente ignorantes, respondió Agapito; pero tienen buenas orejas, y con mis músicas y conversaciones han afilado tanto las narices, que a tiro de escopeta huelen si una música es de fondo o de gusto. El tío Patojo se puso anoche a la atalaya en casa de un pariente suyo, que tiene una tien-

decilla enfrente de la fonda en donde apeó el catalán; y vió que fué a cumplimentarle el primer violín del teatro; y estos violines de teatro y sus amigos ya sabemos que son otros tantos réprobos de la música celestial. El tío Roco es muy amigo del lego P. Quiñones, organista de San Francisco, y el tal lego le ha dicho esta mañana que anoche fué Raponso a entregar una carta de recomendación a su amo, y que estuvieron una hora murmurando del difunto maestro; y quien murmura de aquél... de aquél... es sin duda un predestinado de la música de fondo. Yo abandono, pues, mi pensamiento de salir al concurso, y podemos desde luego tratar de nuestro viaje. ¿Y qué profesores os lleváis?, le preguntó Lazarillo. La misa, respondió Agapito, es a cuatro, cuyo coro reforzarán los aficionados del lugar, un sobrino del cura, el organista, el sacristán, el barbero, y otros que mi fama traerá de los lugares vecinos; y así no me llevo sino cuatro profesores, Bonifacio el bajo, Becerrillo el tenor, el contralto Cañarrota, y el capón italiano Longinos, el cual, como ha de cantar mis papeles, no nos meterá garambainas italianas. Por instrumentos me llevo dos violines, el hijo y un oficial de mi sastre, que tocan sobre la parte, por trompa el clarinero de la ciudad, que también sabe de solfa, y por violón a mi sobrino. Pues que el lugar dista de dos a tres leguas, dijo Lazarillo, y la fiesta me decís que se hará después de mañana, mañana por la tarde pasaré con el coche por vos y por vuestro sobrino. Ya que hay lugar, dijo Agapito, podríamos llevar en el coche al capón, que como de sexo más débil, necesita de alguna más comodidad. Habiendo consentido en ello Lazarillo, se fué muy contento a preparar sus papeles y apalabrar seis cabalgaduras de alquiler para los otros seis.

ÍNDICE GENERAL DE MATERIAS

CAPÍTULOS ESCOGIDOS DE LA PRIMERA PARTE DE LAS INVESTIGACIONES MÚSICAS DE «DON LAZARILLO VIZCARDI».

